И 224/41г

ИСКУССТВО КИНО

4

1941

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 11-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

	Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы	3
	Триумф советского искусства	7
Я. ЧЕРНЯК —	Образ советского героя	11
Ник. ПЕТРОВ —	Белокуров — Чкалов	15
Р. ЮРЕНЕВ —	Народная эпопея	19
Э. ТИССЕ —	Оператор-художник Ю. Екельчик	27
Е. МАГАТ —	Режиссер и его фильм	30
Мих. ЛЕВИДОВ —	Судьба Машеньки	32
А. РОЗОВСКИЙ —	Великие будни	36
Ал. ОЛЕНИН —	Опыт работы Зархи и Хейфица	38
Проф. В. СТРАХОВ —	«Повреждение глаз»	42
В. ФЕФЕР —	Фильмы о передовых способах съемки	43
Бор. БЕГАК —	Смеющийся двойник	45
Г. КАБАЛОВ —	Художественные и технические задачи цветного изображения	50
КАРЛ ВЕНСАН —	«История киноискусства» (глава из книги)	51
ДЭВИД ПЛАТТ —	Деньги делают фильмы	58
К. МИХАЙЛОВ —	Кино и вторая мировая война	61
	Зарубежная хроника	63

На обложке: кадр из фильма Валерий Чкалов; на титульном листе: фото из фильма Богдан Хмельницкий

ГОСКИНОИЗДАТ 4 АПРЕЛЬ 1941

Отв. редактор А. Я. МИТЛИН.

Л73065. Заказ типографии № 783. Тир. 5.000. Печ. л. 8. В 1 печ. листе 57.800 зн. Авторских листов 9,3. Подписано к печати 12/IV 1941 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Постановление
Совета Народных Комиссаров Союза ССР
о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы

Во исполнение Постановлений Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 20 декабря 1939 г. и 20 декабря 1940 г. о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы в период последних 6—7 лет, Совет Народных Комиссаров Союза ССР **постановляет:**

Присудить Сталинские премии за выдающиеся работы в области:

А. МУЗЫКИ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Мясковскому** Николаю Яковлевичу — заслуженному деятелю искусств РСФСР, профессору Московской Государственной Консерватории им. П. И. Чайковского за 21-ю симфонию, исполняемую с 1940 года.

2. **Шапорину** Юрию Александровичу — профессору Московской Государственной Консерватории им. П. И. Чайковского за симфонию-кантату «На поле Куликовом», исполняемую с 1939 года.

3. **Шостаковичу** Дмитрию Дмитриевичу — профессору Ленинградской ордена Ленина Государственной Консерватории за фортепианный квинтет, исполняемый с 1940 года.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Богатыреву** Анатолию Васильевичу — за оперу «В пущах Полесья», поставленную на сцене Белорусского ордена Ленина Государственного театра оперы и балета в 1940 году.

2. **Гаджибекову** Узеиру, народному артисту СССР, профессору Азербайджанской Государственной Консерватории — за оперу «Кер-Оглы», поставленную на сцене в 1937 году.

3. **Киладзе** Григорию Варфоломеевичу — за симфоническую поэму «Отшельник», исполняемую с 1936 года.

4. **Ревуцкому** Льву Николаевичу — профессору Киевской Государственной Консерватории, за 2-ю симфонию, исполняемую с 1940 года.

5. **Хачатуряну** Араму Ильичу — заслуженному деятелю искусств Армянской ССР, за скрипичный концерт, исполняемый с 1940 года.

Б. ЖИВОПИСИ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Герасимову** Александру Михайловичу — заслуженному деятелю искусств РСФСР, за картину «Сталин и Ворошилов в Кремле», законченную в 1938 году.

2. **Иогансону** Борису Владимировичу — профессору Всероссийской Академии Художеств, за картину «На старом Уральском заводе», законченную в 1937 году.

3. **Нестерову** Михаилу Васильевичу — академику живописи, за портрет академика Павлова И. П., законченный в 1935 году.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Ефанову** Василию Петровичу — за картину «Незабываемая встреча», законченную в 1938 году.

2. **Самокишу** Николаю Семеновичу — академику живописи, за картину «Переход через Сиваш», законченную в 1935 году.

3. **Сарьяну** Мартиросу Сергеевичу — народному художнику Армянской ССР, за оформление оперы «Алмаст» Спендиарова, поставленной на сцене Ереванского ордена Ленина театра Оперы и Балета в 1939 году.

4. **Тоидзе** Ираклию Моисеевичу — за иллюстрации к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», выполненные в 1937 году.

5. **Федоровскому** Федору Федоровичу — за оформление оперы «Князь Игорь» Бородина, поставленной на сцене Государственного ордена Ленина Академического Большого театра СССР в 1934 году.

В. СКУЛЬПТУРЫ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Меркурову** Сергею Дмитриевичу — заслуженному деятелю искусств Армянской ССР, за скульптурную фигуру И. В. Сталина на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1940 г.) и скульптурную фигуру В. И. Ленина в зале заседаний Верховного Совета СССР (1939 г.).

2. **Мухиной** Вере Игнатьевне — за скульптуру «Рабочий и колхозница», законченную в 1937 году.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Ингал** Владимиру Иосифовичу и **Боголюбову** Вениамину Яковлевичу — за скульптурную фигуру С. Орджоникидзе, законченную в 1937 году.

2. **Какабадзе** Силовану Якимовичу — за монумент товарищу Сталину, сооруженный в г. Тбилиси в 1939 году.

3. **Манизеру** Матвею Генриховичу — заслуженному деятелю искусств РСФСР, профессору Всероссийской Академии Художеств, за памятник В. И. Ленину в гор. Ульяновске, сооруженный в 1940 году.

4. **Томскому** Николаю Васильевичу — за памятник С. М. Кирову в гор. Ленинграде, сооруженный в 1939 году.

Г. АРХИТЕКТУРЫ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Заболотному** Владимиру Игнатьевичу — за архитектурный проект здания Верховного Совета УССР в гор. Киеве, сооруженного в 1939 году.

2. **Чечулину** Дмитрию Николаевичу — за архитектурные проекты станций «Киевская» и «Комсомольская площадь» Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича, сооруженных в 1935—1938 гг.

3. **Щусеву** Алексею Викторовичу — академику архитектуры, за архитектурный проект здания Института Маркса—Энгельса—Ленина в гор. Тбилиси, сооруженного в 1938 году.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Душкину** Алексею Николаевичу и **Лихтенбергу** Якову Григорьевичу — за архитектурный проект станции «Дворец Советов» Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича, сооруженной в 1935 году.

2. **Иофану** Борису Михайловичу — академику архитектуры, за архитектурный проект здания советского павильона на Парижской выставке 1937 года.

3. **Дадашеву** Садыху Алесперовичу и **Усейнову** Микаэль Алекперовичу — за архитектурный проект павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной Сельскохозяйственной выставке в г. Москве, сооруженного в 1939 году.

4. **Курдиани** Арчилу Григорьевичу — за архитектурный проект павильона Грузинской ССР на Всесоюзной Сельскохозяйственной выставке в г. Москве, сооруженного в 1939 году.

5. **Мордвинову** Аркадию Григорьевичу, академику архитектуры, и **Гольцу** Григорию Павловичу — академику архитектуры, за архитектурные проекты жилых домов на Калужской улице, в г. Москве, построенных в 1940 году.

Д. ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Тарасовой** Алле Константиновне — народной артистке СССР, артистке Московского ордена Ленина и Трудового Красного Знамени Художественного Академического театра СССР за выдающиеся достижения в области театрально-драматического искусства.

2. **Хораве** Акакию Алексеевичу — народному артисту СССР, артисту Тбилисского театра им. Руставели за выдающиеся достижения в области театрально-драматического искусства.

3. **Хмелеву** Николаю Павловичу — народному артисту СССР, артисту Московского ордена Ленина и Трудового Красного Знамени Художественного Академического театра СССР им. М. Горького за выдающиеся достижения в области театрально-драматического искусства.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Бабановой** Марии Ивановне — заслуженной артистке РСФСР, артистке Московского театра Революции за большие достижения в области театрально-драматического искусства.

2. **Бучме** Амвросию Максимилиановичу — народному артисту УССР, артисту Киевского ордена Ленина Драматического театра им. Франко за большие достижения в области театрально-драматического искусства.

3. **Вагаршяну** Вагаршу Богдановичу — народному артисту Армянской ССР, артисту Ереванского Государственного театра имени Сундукяна за большие достижения в области театрально-драматического искусства.

4. **Глебову** Глебу Павловичу — народному артисту БССР, артисту Первого Белорусского Государственного Драматического театра за большие достижения в области театрально-драматического искусства.

5. **Скоробогатову** Константину Васильевичу — народному артисту РСФСР, артисту Ленинградского Ордена Трудового Красного Знамени Академического театра имени Пушкина за большие достижения в области театрально-драматического искусства.

Е. ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Барсовой** Валерии Владимировне — народной артистке СССР, артистке Государственного Ордена Ленина Академического Большого театра СССР за выдающиеся достижения в области театрально-вокального искусства.

2. **Михайлову** Максиму Дормидонтовичу — народному артисту СССР, артисту Государственного Ордена Ленина Академического Большого театра СССР за выдающиеся достижения в области театрально-вокального искусства.

3. **Рейзену** Марку Осиповичу — народному артисту СССР, артисту Государственного Ордена Ленина Академического Большого театра СССР за выдающиеся достижения в области театрально-вокального искусства.

4. **Козловскому** Ивану Семеновичу — народному артисту СССР, артисту Государственного Ордена Ленина Академического Большого театра СССР за выдающиеся достижения в области театрально-вокального искусства

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Александровской** Ларисе Помпеевне — народной артистке СССР, артистке Белорусского Ордена Ленина театра Оперы и Балета за большие достижения в области театрально-вокального искусства.

2. **Гайдай** Зое Михайловне — народной артистке УССР, артистке Киевского Ордена Ленина театра оперы и балета имени Шевченко за большие достижения в области театрально-вокального искусства.

3. **Лемешеву** Сергею Яковлевичу — заслуженному артисту РСФСР, артисту Государственного Ордена Ленина Академического Большого театра СССР за большие достижения в области театрально-вокального искусства и кино-искусства.

4. **Пазовскому** Арию Моисеевичу — народному артисту СССР, за постановку оперы «Иван Сусанин» Глинки на сцене Ленинградского ордена Ленина театра оперы и балета им. С. М. Кирова в 1939 году.

5. **Самосуду** Самуилу Абрамовичу — народному артисту СССР, — за постановку оперы «Иван Сусанин» Глинки на сцене Государственного ордена Ленина Академического Большого театра СССР в 1939 году.

6. **Шпиллер** Наталье Дмитриевне, артистке Государственного ордена Ленина Академического Большого театра СССР за большие достижения в области театрально-вокального искусства.

Ж. БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Лепешинской** Ольге Васильевне — артистке балета Государственного ордена Ленина Академического Большого театра СССР — за выдающиеся достижения в области балетного искусства.

2. **Улановой** Галине Сергеевне — народной артистке РСФСР, артистке балета Ленинградского ордена Ленина театра оперы и балета им. С. М. Кирова — за выдающиеся достижения в области балетного искусства.

3. **Чабукиани** Вахтангу Михайловичу — заслуженному деятелю искусств РСФСР, артисту балета Ленинградского ордена Ленина театра оперы и балета им. С. М. Кирова — за выдающиеся достижения в области балетного искусства.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Дудинской** Наталии Михайловне — заслуженной артистке РСФСР, артистке балета Ленинградского ордена Ленина театра оперы и балета имени С. М. Кирова — за большие достижения в области балетного искусства.

2. **Мессереру** Асафу Михайловичу — заслуженному артисту РСФСР, артисту балета Государственного ордена Ленина Академического Большого театра СССР — за большие достижения в области балетного искусства.

3. **Семеновой** Марине Тимофеевне, заслуженной артистке РСФСР, артистке балета Государственного ордена Ленина Большого Академического театра СССР — за большие достижения в области балетного искусства.

4. **Файеру** Юрию Федоровичу — народному артисту РСФСР, дирижеру Государственного ордена Ленина Академического Большого театра СССР — за высокое мастерство дирижирования балетами.

5. **Ханум** Тамаре — народной артистке Узбекской ССР, за высокое мастерство в исполнении народных танцев.

3. ПО КИНЕМАТОГРАФИИ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Александрову** Григорию Васильевичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР; **Орловой** Любови Петровне, заслуженной артистке РСФСР и **Дунаевскому** Исааку Осиповичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, композитору, и **Ильинскому** Игорю Владимировичу, артисту — за кинокартины: «Цирк», вышедшую в 1936 г. и «Волга-Волга», вышедшую в 1938 г.

2. **Васильеву** Сергею Дмитриевичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Васильеву** Георгию Николаевичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР и **Бабочкину** Борису Андреевичу народному артисту РСФСР — за кинокартину «Чапаев», вышедшую в 1934 г.

3. **Довженко** Александру Петровичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств УССР, **Самойлову** Евгению Валериановичу и **Скуратову** Ивану Федоровичу, артистам — за кинокартину «Щорс», вышедшую в 1939 г.

4. **Козинцеву** Григорию Михайловичу, режиссеру, **Траубергу** Леониду Захаровичу, режиссеру и **Чиркову** Борису Петровичу, заслуженному артисту РСФСР — за кинокартины: «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона», вышедшие в 1935—1939 гг.

5. **Ромму** Михаилу Ильичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Каплеру** Алексею Яковлевичу, кинодраматургу, **Щукину** Борису Васильевичу, народному артисту СССР и **Охлопкову** Николаю Павловичу, артисту — за кинокартины: «Ленин в Октябре», вышедшую в 1937 г. и «Ленин в 1918 г.», вышедшую в 1939 г.

6. **Петрову** Владимиру Михайловичу, режиссеру, заслуженному артисту РСФСР, **Симонову** Николаю Константиновичу, народному артисту РСФСР и **Жарову** Михаилу Ивановичу, заслуженному артисту РСФСР — за кинокартины «Петр Первый» (1-я и 2-я серии), вышедшие в 1937 г. и 1939 г.

7. **Пудовкину** Всеволоду Илларионовичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Доллеру** Михаилу Ивановичу, режиссеру, **Ливанову** Борису Николаевичу, народному артисту РСФСР, **Ханову** Александру Александровичу, артисту и **Черкасову (Сергееву)** Николаю Петровичу, артисту — за кинокартины: «Минин и Пожарский», вышедшую в 1939 году и «Суворов», вышедшую в 1940 г.

8. **Пырьеву** Ивану Александровичу, режиссеру, **Крючкову** Николаю Афанасьевичу — артисту и **Ладыниной** Марине Алексеевне, артистке — за кинокартину «Трактористы», вышедшую в 1939 году.

9. **Чиаурели** Михаилу Эдишеровичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств Грузинской ССР, **Геловани** Михаилу Георгиевичу, артисту и **Багашвили** Спартаку Левановичу, артисту — за кинокартины: «Арсен», вышедшую в 1937 г., и «Великое зарево», вышедшую в 1938 г.

10. **Эйзенштейну** Сергею Михайловичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Павленко** Петру Андреевичу, кинодраматургу, **Черкасову** Николаю Константиновичу, народному артисту РСФСР и **Абрикосову** Андрею Львовичу, артисту — за кинокартину «Александр Невский», вышедшую в 1938 г.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Бек-Назарову** Амо Ивановичу, режиссеру, народному артисту Армянской ССР, **Нерсесян** Грачия, народному артисту Армянской ССР и **Аветесян** Авет, народному артисту Армянской ССР — за кинокартину «Зангезур», вышедшую в 1938 г.

2. **Беляеву** Василию Николаевичу, режиссеру, **Ешурину** Владимиру Семеновичу, **Коган** Соломону Яковлевичу, **Симонову** Георгию Александровичу, **Фомину** Сергею Николаевичу, **Печулу** Филиппу Ивановичу, операторам хроники и **Соколовскому** Алексею Николаевичу, ассистенту оператора хроники, — за кинокартину «Линия Маннергейма», вышедшую в 1940 г.

3. **Герасимову** Сергею Апполинариевичу, режиссеру и **Макаровой** Тамаре Федоровне, артистке — за кинокартину «Учитель», вышедшую в 1939 г.

4. **Дзигану** Ефиму Львовичу, режиссеру, **Покрассу** Дмитрию Яковлевичу композитору — за кинокартины «Мы из Кронштадта», вышедшую в 1936 г. и «Если завтра война», вышедшую в 1938 г.

5. **Донскому** Марку Семеновичу, режиссеру и **Массалитиновой** Варваре Осиповне, народной артистке РСФСР за кинокартины: «Детство Горького», вышедшую в 1938 году и «В людях», вышедшую в 1939 г.

6. **Згуриди** Александру Михайловичу, режиссеру, **Пискунову** Михаилу Георгиевичу и **Троянскому** Глебу Александровичу, операторам, **Лебедеву** Владимиру Николаевичу и **Мантейфилю** Петру Александровичу, консультантам — за кинокартины: «В глубинах моря», вышедшую в 1939 г. и «Сила жизни», вышедшую в 1940 г.

7. **Иванову-Баркову** Евгению Александровичу, режиссеру, **Алисовой** Нине Ивановне — артистке и **Корлиеву** Алты, артисту — за кинокартину «Дурсун», вышедшую в 1940 году.

8. **Ивановскому** Александру Викторовичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Федоровой** Зое Алексеевне, артистке и **Гарину** Эрасту Павловичу, артисту — за кинокартину «Музыкальная история», вышедшую в 1940 г.

9. **Копалину** Илье Петровичу и **Посельскому** Иосифу Михайловичу, режиссерам, **Богомолову** Николаю Васильевичу, **Ковальчуку** Александру Петровичу, **Кричевскому** Абраму Григорьевичу, **Ковальчуку** Всеволоду Львовичу, **Штатланду** Виктору Александровичу, **Шафрану** Аркадию Менделевичу, **Койфману** Марку Борисовичу, **Козакову** Абраму Наумовичу — операторам хроники — за кинокартину «На Дунае», вышедшую в 1940 г.

10. **Лукову** Леониду Давыдовичу, режиссеру и **Нилину** Павлу Филипповичу, кинодраматургу — за кинокартину «Большая жизнь», вышедшую в 1940 г.

11. **Райзману** Юлию Яковлевичу, режиссеру, **Пельтцеру** Ивану Романовичу, заслуженному артисту РСФСР и **Дорохину** Николаю Ивановичу, заслуженному артисту РСФСР — за кинокартину «Последняя ночь», вышедшую в 1937 г.

12. **Хейфицу** Иосифу Ефимовичу, режиссеру и **Зархи** Александру Григорьевичу, режиссеру — за кинокартину «Депутат Балтики», вышедшую в 1937 г.

13. **Шенгелая** Николаю Михайловичу, заслуженному деятелю искусств Грузинской ССР и **Вачнадзе** Наталии Георгиевне, народной артистке Грузинской ССР за кинокартины: «Элисо», вышедшую в 1936 г. и «Золотистая долина», вышедшую в 1937 г.

14. **Эрмлеру** Фридриху Марковичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Зражевскому** Александру Ивановичу, заслуженному артисту РСФСР и **Боголюбову** Николаю Ивановичу, артисту — за кинокартины «Великий гражданин» (1-я и 2-я серии), вышедшие в 1938 и 1939 гг.

15. **Юткевичу** Сергею Иосифовичу, режиссеру, заслуженному деятелю искусств РСФСР и **Любашевскому** Леониду Соломоновичу, заслуженному артисту РСФСР, за кинокартину «Свердлов», вышедшую в 1940 г.

И. ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Толстому** Алексею Николаевичу, действительному члену Академии Наук СССР, за роман «Петр 1-й».

2. **Сергееву-Ценскому** Сергею Николаевичу — за роман «Севастопольская страда», опубликованный в 1939—1940 г.г.

3. **Шолохову** Михаилу Александровичу — действительному члену Академии Наук СССР, за роман «Тихий Дон», опубликованный в 1940 г.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Вирте** Николаю Евгеньевичу — за роман «Одиночество», опубликованный в 1935 г.

2. **Киачели** Леону Михайловичу — за роман «Гвади-Бигва», опубликованный на грузинском языке в 1938 г. и на русском языке в 1939 г.

3. **Новикову-Прибою** Алексею Силычу — за роман «Цусима», опубликованный в 1935 году (часть II).

К. ПОЭЗИИ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Асееву** Николаю Николаевичу — за поэму «Маяковский начинается», опубликованную в 1940 году.

2. **Купале** Ивану Доменниковичу — за сборник стихов «От сердца», опубликованный в 1940 году.

3. **Тычине** Павлу Григорьевичу — члену Академии Наук УССР, за сборник стихов «Чувство единой семьи», опубликованный в 1938 году.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Джамбулу** Джабаеву — народному поэту Казахской ССР, за общеизвестные поэтические произведения.

2. **Лебедеву-Кумачу** Василию Ивановичу — за тексты к общеизвестным песням.

3. **Леонидзе** Георгию Николаевичу — за поэму «Детство вождя», опубликованную в 1939 году.

4. **Михалкову** Сергею Владимировичу — за стихи для детей.

5. **Твардовскому** Александру Трифоновичу — за поэму «Страна Муравия», опубликованную в 1936 году.

Л. ДРАМАТУРГИИ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

1. **Треневу** Константину Андреевичу — за пьесу «Любовь Яровая», поставленную в новой редакции в 1937 году.

2. **Корнейчуку** Александру Евдокимовичу — за пьесы «Платон Кречет» и «Богдан Хмельницкий», поставленные в 1936 и 1939 гг.

3. **Погодину** Николаю Федоровичу — за пьесу «Человек с ружьем», поставленную в 1937 году.

Премии второй степени в размере 50.000 рублей

1. **Вургун** Самеду — за пьесу «Вагиф», поставленную в 1939 году.

2. **Крапиве** Кондрату Кондратьевичу — за пьесу «Кто смеется последним», поставленную в 1939 году.

3. **Соловьеву** Владимиру Александровичу — за пьесу «Фельдмаршал Кутузов», поставленную в 1940 году.

М. ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Премии первой степени в размере 100.000 рублей

Грабарю Игорю Эммануиловичу — заслуженному деятелю искусств, профессору, за книгу «Репин», опубликованную в 1937 году.

ПРИМЕЧАНИЕ:

В частичное изменение Постановления Совнаркома Союза ССР от 20 декабря 1940 года «Об изменениях порядка присуждения Сталинских премий по науке, изобретениям, литературе и искусству» Совет Народных Комиссаров Союза ССР в настоящем Постановлении предусмотрел дополнительно Сталинские премии за выдающиеся работы в количестве:

в области **оперного искусства**
одна премия первой степени,
одна премия второй степени,

в области **кинематографии**
семь премий первой степени
десять премий второй степени,

в области **литературы**
по прозе — три премии второй степени,
по поэзии — пять премий второй степени,
по драматургии — три премии второй степени.

Председатель Совета
Народных Комиссаров Союза ССР
В. МОЛОТОВ.

Управляющий Делами Совета
Народных Комиссаров СССР
Я. ЧАДАЕВ.

Москва, Кремль, 15 марта 1941 г.

В Совнаркоме СССР

Совет Народных Комиссаров СССР объявил благодарность всем членам Комитетов по Сталинским премиям и Председателям этих Комитетов — академику **Баху А. Н.** и Народному артисту СССР **Немирович-Данченко В. И.** за большую работу по предварительному рассмотрению представленных на соискание премий имени Сталина работ в области науки, изобретений, литературы и искусства.

(ТАСС)

Триумф советского искусства

Присуждение Сталинских премий за крупнейшие достижения советской науки и искусства превратилось в замечательный праздник социалистической культуры. Успехи народов Советского Союза во всех областях творчества поистине грандиозны. Наука и искусство, находящиеся на службе у народа, освобожденные от уз капитала, достигли под руководством партии Ленина—Сталина громадного, невиданного в истории расцвета. Это новое Возрождение: народ, творящий для себя, раскрывший все свои творческие возможности, показал обилие таящихся в нем дарований. История не знала такого огромного количества культурных достижений за столь короткий по существу отрезок времени—в семь-восемь лет. Тем более не знают подобных успехов наука и искусство капиталистических стран, поставленные на службу чуждым народу целям, используемые для разжигания пожара империалистической войны.

Наука и искусство, находящиеся на службе у капитала, контролируемые и «опекаемые» им, мертвы, ибо они служат враждебным народу, реакционным целям. Формалистическая «утонченность» некоторых произведений зарубежного искусства свидетельствует о неспособности художников самостоятельно и широко мыслить, об их оторванности от действительности, которую они не в состоянии правдиво отразить, о невозможности для них сколько-нибудь правдиво ответить на волнующие народ вопросы. Это свидетельство распада и гниения культуры и искусства в капиталистическом мире.

В Советском Союзе наука и искусство, находящиеся на службе у народа, ищущие свое вдохновение в народе, выражающие его мысли и чаяния, невиданно двигают человеческий прогресс. Успехи инженеров человеческих душ велики и значительны потому, что эти мастера социалистической культуры вышли из народа и не порвали с ним связи. Народ порождает таланты и является их питательной средой. И когда эти таланты служат народу, они раскрываются во всю свою мощь.

Все Сталинские лауреаты—люди, воспитанные советской властью, взращенные партией Ленина — Сталина, не мыслят для себя творческой деятельности, не поставленной на службу народу. Революционная целеустремленность — основа их творчества, независимо от того, в какой области они работают. Физико-математические науки и техника, биология и медицина, искусство и литература — все подчинено единой цели. И в какой бы области эти мастера социалистической культуры ни работали, они отдают все свои силы на благо родины, на благо народа. Ими двигают патриотические чувства. И патриотизм, глубочайшая любовь к своей родине, стремление отдать ей все свои силы отмечают их творчество.

Сталинскими премиями, выдаваемыми за самые выдающиеся достижения, награждены представители всех видов искусств. Литература и кинематограф, драматургия и театр, оперное и балетное искусство, музыка и архитектура, — все они достигли выдающихся успехов, которыми по праву гордится наша страна. Лучшие произведения всех этих искусств роднят одни и те же черты: глубина воплощения идей нашей современности в художественные образы, патриотизм, простота и народность формы.

Да, народность! Мы говорили уже о том, что в Стране Советов творчество глубочайшими своими корнями уходит в народную толщу. В отличие от буржуазного искусства, искусство нашей родины хранит связь с народным творчеством и сильно этой связью. Оно воплощает помыслы народа, выраженные в его легендах. Оно широко использует богатейшую мелодику народных песен, на основе мотивов национального зодчества создает величественные произведения социалистической архитектуры.

Кинематограф талантливо воплотил народную грузинскую легенду об Арсене. Великолепное мастерство артистов балета сделало всеобщим достоянием танцы народов Советской Страны. В операх зазвучали замечательные песни многих народов. В произведениях наших скульпторов величественные образы вождей воплотились так, как их видит наш народ.

Эта связь искусства с народом, объясняющая и определяющая его расцвет, не ограничивается тем, что искусство создается для народа и черпает свои образы из его истоков. В фильмах таких мастеров, как Довженко, глубоко ощутима народная форма художественных произведений. Разве можно не заметить близости фильмов Довженко и чудесных «дум» украинского народа?

Неразрывна связь народного и профессионального искусства, в течение многих веков оторванных друг от друга. Ее символически утверждает награждение Сталинской премией знаменитого акына Джамбула.

Искусство кинематографа, синтетическое по своей природе, впитывает в себя достижения других искусств. В нем находят свое пластическое воплощение

образы, созданные нашими писателями, нашими художниками, нашими композиторами и деятелями театра. Сталинский лауреат писатель А. Толстой создал не только награжденный премией роман «Петр I», но и сценарий превосходного фильма, обошедшего экраны всего мира. По сценарию Сталинского лауреата писателя М. Шолохова поставлен фильм Поднятая целина. Сталинским лауреатам композиторам Д. Шостаковичу, Ю. Шапорину, А. Хачатуряну кинематограф обязан превосходной музыкой в ряде выдающихся фильмов. С огромным успехом выступали в кинематографе Сталинские лауреаты народные артисты СССР А. Тарасова, Н. Хмелев, народный артист УССР А. Бучма и народный артист РСФСР К. Скоробогатов. Синтетическое искусство кинематографа широко и с успехом использовало в лучших своих произведениях достижения литературы, театра, музыки и живописи.

Постановлением Совета Народных Комиссаров СССР Сталинские премии присуждены ведущим творческим работникам тридцати семи (по выпускам) кинокартин, большинство из которых обошло все экраны мира и приковало к советскому киноискусству внимание всего трудящегося и прогрессивного человечества.

По своим жанровым признакам премированные картины охватывают все основные отрасли советского киноискусства: Сталинских премий удостоены революционно-биографические, исторические, комедийные, документальные и научные фильмы и фильмы, посвященные современным темам,—делам и людям социалистического сельского хозяйства и индустрии. Такое разнообразие жанров, к которым относятся премированные фильмы, наглядно свидетельствует о зрелости и богатстве советского кинематографа, о больших творческих возможностях его мастеров как старшего поколения, так и пришедших в советское киноискусство уже в самые последние годы.

Количественно преобладающую группу составляют среди премированных фильмов произведения, которые можно отнести к жанру революционно-биографических или историко-революционных кинокартин. Явление это вполне закономерно. Наш народ проявляет живейший интерес к познанию истории Великой Октябрьской социалистической революции и к истории Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Такие фильмы, как Ленин в Октябре, Ленин в 1918 году, трилогия о Максиме, Последняя ночь, Депутат Балтики и другие премированные кинокартины методами искусства делают великое и почетное дело: они знакомят трудящихся Советского Союза и всего мира с подготовкой величайшего в мировой истории революционного переворота, с всемирно-историческими днями и часами Октября, с первыми годами существования молодого социалистического государства рабочих и крестьян.

Собирательный и живой образ питерского рабочего-большевика, профессионального революционера-подпольщика создали Г. Козинцев, Л. Трауберг и Б. Чирков в трилогии о Максиме. От одной серии к другой рос Максим, жизнь выдвигала перед ним все новые и более сложные задачи. Максим овладел революционной теорией, выкованной Марксом, Энгельсом, Лениным, Сталиным и сделался настоящим руководителем масс, одинаково уверенно владеющим и большевистским словом и оружием. Образ Максима глубоко вошел в сознание советского народа, будет жить в нем, как неумирающий нарицательный образ человека, в котором обобщены лучшие качества и черты рабочего-большевика.

После опыта первых двух серий трилогии о Максиме советское киноискусство могло приступить к такой почетнейшей и сложнейшей задаче как показ на экране вождей Великой Социалистической революции—Ленина и Сталина. Задачу показать на экране живой образ Ленина первым принял на себя один из величайших советских артистов, уже ушедший от нас, Б. В. Щукин. Режиссером М. Роммом на основе сценариев А. Каплера были созданы замечательные фильмы Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году. Широчайшую популярность в нашем народе получил наравне с Максимом образ другого беззаветно преданного революции рабочего-большевика, ленинца Василия, созданный Н. Охлопковым.

Октябрьскую революцию в Москве, участие в ней московских рабочих-красногвардейцев и революционных солдат показал в ярких образах фильм Ю. Райзмана Последняя ночь,—один из первых звуковых фильмов, посвященных этому всемирно-историческому событию.

Чрезвычайно важную для политического воспитания широчайших народных масс—и в первую очередь советской молодежи—киносерию «Жизнь замечательных большевиков» успешно начал фильм Яков Свердлов в постановке С. Юткевича. Артист Л. С. Любашевский с огромной искренностью и мастерством вылепил в этом фильме образ одного из выдающихся деятелей большевистской партии и организаторов советской власти.

Несколько премированных фильмов воскрешают героические годы гражданской войны, оборону молодой советской республики от многочисленных врагов, пытавшихся задушить первое в мире государство рабочих и крестьян. Первым среди фильмов, посвященных гражданской войне, следует назвать классический Чапаев братьев Васильевых. Наш народ теперь представляет себе легендарного начдива таким, каким показали его братья Васильевы, созданный ими и артистом Б. Бабочкиным образ глубоко и прочно вошел в нашу жизнь.

Большого художественного успеха достиг и другой фильм — об «украинском Чапаеве» Щорсе, мысль о котором подсказал мастеру украинской кинематографии А. Довженко товарищ Сталин. Глубокая эмоциональная сила этого фильма, творческая взволнованность его авторов — режиссера и исполнителей двух центральных ролей артистов Е. Самойлова и И. Скуратова — заслуженно выдвинули его в число картин, удостоенных Сталинской премии.

Из приуральских степей, из полей и городов Украины фильм Мы из Кронштадта переносит зрителя на север республики, грудью отстаивавшей неприкосновенность своих границ, овевает его суровым дыханием Балтики, воодушевляет мужеством революционных моряков, солдат, рабочих, поднявшихся на защиту красного Петрограда — колыбели социалистической революции. В фильме Мы из Кронштадта и в другой, отмеченной Сталинской премией, картине Если завтра война режиссер Е. Дзиган мобилизует внимание советского народа на угрозе войны, на необходимости быть готовым к защите священных границ социалистической родины.

О лучших представителях старой интеллигенции, почувствовавших, что с Великим Октябрем пришла пора подлинного союза труда и науки, рассказали молодые режиссеры-комсомольцы А. Зархи и И. Хейфиц, создавшие замечательный фильм об ученом-революционере профессоре Полежаеве. Фильм Депутат Балтики, кажется, обладает, как и его герой, секретом молодости и смотрится, как и лучшие советские фильмы, каждый раз с новым и новым волнением.

Две премированные картины М. Чиаурели — Арсен и Великое зарево принадлежат к числу популярнейших у нашего народа кинокартин. Во втором из этих фильмов с успехом выдвинулся исполнитель роли товарища Сталина в ряде фильмов артист М. Геловани.

К числу революционно-биографических картин можно отнести и обе серии фильма Ф. Эрмлера Великий гражданин, прообразом героя которых является незабываемый трибун революции Сергей Миронович Киров.

Два фильма из трилогии о молодом Горьком — Детство Горького и В людях М. Донского, отмеченные Сталинской премией, правдиво передали языком киноискусства суровую биографию молодого Горького, рассказанную великим писателем в его книгах, и привлекли горячее внимание советского зрителя.

Пять кинокартин, из числа отмеченных Сталинскими премиями — обе серии Петра I режиссера В. Петрова, два фильма В. Пудовкина и М. Доллера — Минин и Пожарский, Суворов и Александр Невский С. Эйзенштейна черпают свой материал из глубины веков нашей истории—перед нами проходят доблестные русские патриоты XIII, XVII, XVIII веков; авторы этих картин через века обращаются к решающим страницам русской истории, когда самостоятельному существованию русской земли угрожала смертельная опасность. В этих исторических картинах в ярких образах показано, как широчайшие слои нашего народа немедленно поднимались на защиту родины и выдвигали из своей среды талантливых и преданных родине руководителей. Народ, выделяющий талантливых деятелей, и деятели, готовые умереть за дело народа, — единое и нераздельное целое — вот основная мысль, которую разными художественными средствами утверждают эти картины. И «если завтра война, если завтра поход», если у кого-нибудь из наших врагов опять появится охота напасть на священную советскую землю, то снова поднимется наш мужественный и отважный народ-патриот, чья бесконечная преданность своей социалистической родине помножена теперь на мощную технику и — горе врагу! Именно эта мысль объединяет все названные пять картин, обеспечивает им почетное место среди лучших достижений советской кинематографии. Само собой разумеется, что их общая идейная направленность, единая патриотическая целеустремленность не исключают различия художественной манеры их авторов, а, наоборот, подчеркивают творческое своеобразие создавших их выдающихся художников советской кинематографии.

Большую партийно-боевую зарядку несут и два документальных фильма, удостоенных Сталинских премий: Линия Маннергейма и На Дунае. Снятые по горячим следам исторических событий, а иногда и во время их, эти фильмы поведали всему миру о доблести нашей Красной Армии, о великой социальной правде, которую она несет угнетенным ранее народам.

Оба премированных фильма одновременно показали и высокую квалификацию и храбрость советских операторов, боевых журналистов экрана, создавших фильмы, которые, являясь по своей природе строго документальными, в то же время глубоко эмоциональны и художественны.

Широко представлена среди фильмов, удостоенных Сталинских премий, кинокомедия—жанр, горячо любимый оптимистическим советским зрителем. При этом сам комедийный жанр представлен в премированных фильмах в разнообразных отраслях. Мы видим здесь две чисто музыкальные кинокомедии (Волга-Волга, Музыкальная история), комедию, тяготеющую к музыкальной мелодраме (Цирк), и колхозную комедию (Трактористы). В этих картинах наряду с режиссерами (Г. Александров, И. Пырьев, А. Ивановский) постановление Совнаркома Союза ССР широко отмечает лучших комедийных артистов и арти-

сток нашей страны (Л. Орлову, М. Ладынину, З. Федорову, Н. Крючкова, И. Ильинского, Э. Гарина), ставших подлинными любимцами народа, создавших жизнерадостные образы, которым хотят подражать все советские люди, или сатирические отрицательные образы (бюрократ Бывалов в Волге-Волге, Тараканов в Музыкальной истории), которые вызывают в советском зрителе чувства ненависти и презрения.

Большой искренностью отличается фильм Учитель. Содержание этой картины явно шире ее названия — фильм повествует о рождении новых социалистических чувств и взаимоотношений между людьми колхозной деревни, ее художественный язык отличается свежестью и чистотой.

Часть фильмов из числа премированных посвящена стахановцам шахт и хлопковых полей и строительству новой социалистической культуры в колхозе.

Фильм Большая жизнь Л. Лукова по сценарию П. Нилина глубоко и серьезно поставил тему о стахановском труде шахтеров, о творческих силах, таящихся и непрерывно возникающих в гуще рабочего класса.

В братских республиках Советского Союза под живительными лучами Сталинской Конституции растет и крепнет искусство, национальное по форме и социалистическое по содержанию.

Фильм Дурсун Е. Иванова-Баркова рассказывает о пионерах подлинно социалистического труда в советской Туркмении, о борьбе за хлопок, о превращении угнетенной ранее восточной женщины в счастливого и свободного человека—строителя социалистического государства.

Такие картины, как Элисо режиссера Н. Шенгелая напоминают о тяжелом прошлом народов Советского Союза и их борьбе против поработителей. О сокрушительном отпоре, который был дан трудящимися врагам социализма, буржуазно-националистическим бандитам говорит картина А. Бек-Назарова Зангезур, в которой блестящую актерскую работу показали народные артисты Армянской ССР Г. Нерсесян и А. Аветисян. Сегодняшней счастливой жизни и созидательному труду народа посвящена Золотистая долина Н. Шенгелая с Натой Вачнадзе в главной роли.

Наконец, в списке фильмов, удостоенных Сталинских премий, мы видим и два научно-популярных фильма, поставленных режиссером А. Згуриди — В глубинах моря и Сила жизни. Нет надобности подробно говорить о значении и важности этого нового жанра советской кинематографии. Наш народ жадно и упорно тянется к знанию, культуре и, как ни велики наши успехи на этом фронте, жажда знания растет все более и более. Оба эти фильма, в яркой, популярной и наглядной форме показывающие те стороны жизни живой природы, которые не всегда может наблюдать каждый, вызвали к себе живейший интерес советских зрителей и пользуются заслуженным успехом. Нет сомнения, что успех этих двух фильмов, высокая награда, которой они удостоены, вызовут новые победы советского научно-популярного и учебного кино, новые картины, которые увлекательно расскажут на экране о тайнах природы и о законах ее жизни.

Таковы, в кратком обзоре, лучшие достижения советского кинематографа, удостоенные самой высокой награды, о которой может мечтать за свой творческий труд советский художник.

И на эти высокие награды советское киноискусство должно ответить — и, несомненно, ответит! — новыми творческими успехами, новыми достижениями на благо великой Советской страны, на пользу великому советскому народу.

Образ советского героя

Заметки о фильме „Чкалов"

Я. Черняк

Есть в искусстве идеи, которые все признают, но которым редко следуют. Так например, едва ли найдется значительный художник советской кинематографии, который не признавал бы первенства, первоочередности, первостепенного значения современной темы в нашем искусстве и, однако, очень трудно назвать несколько имен значительных мастеров киноискусства, постоянно следующих в своем творчестве этой теоретически признаваемой ими истине.

Кто из них не ставил все-таки исторических или биографических лент?

Впрочем, может быть, и вопрос этот не столь примитивен и риторичен, каким он может показаться...

В самом деле, большинство лучших произведений советского киноискусства, развивающих идеи современности, отвечающих глубочайшим духовным потребностям советского народа, по жанру своему принадлежит к числу картин биографических или исторических.

Чапаев — картина историческая и биографическая одновременно. Однако, можно ли представить себе более современную ленту, чем ленту, с гениальной силой рассказывающую о большевистском воспитании народного стратега?

Трилогия о Максиме — серия лент. Первая из них — мемуарно-историческая картина, начало биографии вымышленного героя.

На седьмой тысяче метров она превратилась в историческую повесть о Выборгской стороне в октябрьские дни семнадцатого года. Но кто же не знает, что центральный образ трилогии — Максим — любимейший современник советского зрителя, образ большевика, настолько знакомый ему, что режиссер Эрмлер ввел его в ленту о Шахове как реальное историческое лицо. Нам приходилось непосредственно наблюдать то удовлетворение, которое испытывал зритель, когда в критическую минуту на помощь Шахову приезжает в качестве члена ЦКК товарищ Максим...

Так мемуарно-историческая и условно биографическая лента оказывается лентой наисовременнейшей.

А Депутат Балтики — по жанровым признакам биографическая или историко-революционная лента? Может быть, мы располагаем еще какой-нибудь картиной, рассказывающей с бóльшей проникновенностью о приходе лучшей части русской интеллигенции к большевистской правде, к коммунизму? Нет. Эта важней-

---

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: арт. М. Геловани в роли И. В. Сталина, арт. П. Осокин в роли А. М. Горького, засл. арт. РСФСР Б. Жуковский в роли Алешина и засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова

шая современная тема воплощена с наивысшей пока силой в ленте биографической и исторической по основным жанровым признакам. И история нашего искусства и советский зритель превосходно осведомлены, что исходной творческой позицией авторов этого фильма явилась реальная биография великого русского ученого Тимирязева, и только законы художественного обобщения потребовали некоторого ухода от прототипа. Но Полежаев в гораздо бо́льшей степени близок Тимирязеву, чем это можно предположить.

Совершенно очевидно, что примитивное противопоставление биографического и историко-революционного жанров в работе над современными темами несостоятельно.

Присматриваясь пристально к этим историческим, историко-революционным и биографическим фильмам, обнаруживаешь, что художник не теряет в них творческой свободы, что историческая правда его созданий не сковывает его, а обогащает, что сила вымысла и воображения не ослабляются строгими рамками исторического жанра, а, напротив, удесятеряются.

Обнаруживаешь с величайшим удовлетворением, что соединение коренных тем и идей современности с материалом в широком смысле слова историческим приводит к самым плодотворным результатам.

И еще некоторые наблюдения можно сделать, изучая этот глубоко поучительный процесс синтезирования в искусстве времени, взятого как история идей, питающих современность в самом строгом смысле слова.

Оказывается, что необходимость временно́й исторической дистанции между художником и материалом его произведений, о которой говорят на протяжении по крайней мере полутора столетий люди искусства, весьма условна.

Материал эпохи гражданской войны и Октябрьской революции отдален от лучших его воплощений в произведениях нашего искусства приблизительно полутора десятилетиями.

Исторический материал эпохи первых сталинских пятилеток начинает воплощаться с гораздо меньшими интервалами времени. События жизни и напряженной борьбы С. М. Кирова за социализм в тридцатых годах послужили основным материалом для одного из наиболее замечательных произведений киноискусства за последнее время — фильма Великий гражданин. Авторы этого фильма следовали в нем непосредственно за событиями истории. Оказалось, что «пафос дистанции» отнюдь не необходим для высокого и полноценного творчества.

Еще меньший период времени потребовался авторам фильма Валерий Чкалов, чтобы подойти к решению трудной задачи—воплощению на экране образа великого летчика нашего времени.

Валерий Павлович Чкалов погиб 15 декабря 1938 года. После выхода в свет книги Г. Байдукова о Чкалове, послужившей основой для работы над фильмом, не прошло еще двух лет. Лента закончена. Светлый и сильный образ летчика-большевика будет жить на экранах нашей страны. Он будет жить попрежнему, рождая и воспитывая тысячи новых соколов нашей родины.

И здесь создателям фильма не потребовалось никакой «дистанции» по отношению к замечательному материалу великой действительности.

Это — большая радость, большая победа. Наше искусство все ближе и ближе подходит к своим истокам, к действительности, к современному в самом точном смысле слова потоку событий и явлений. Оно стоит перед гремящим миром действительности. И оно не оглушено, оно владеет собой—сильное и страстное, партийное искусство... Недалек тот день, когда подобные явления перестанут быть единичными, когда наша действительность, широко и ярко воплощенная в произведениях искусства, станет основным источником вдохновения советских художников, когда «пафос дистанции» окончательно уступит место пафосу современности. Это будет полной победой социалистического советского художника, воплощающего современные идеи и современный материал в образах своих современников.

С этой точки зрения историческая и биографическая форма есть лишь школа для современного искусства, школа, которую все мы сейчас проходим.

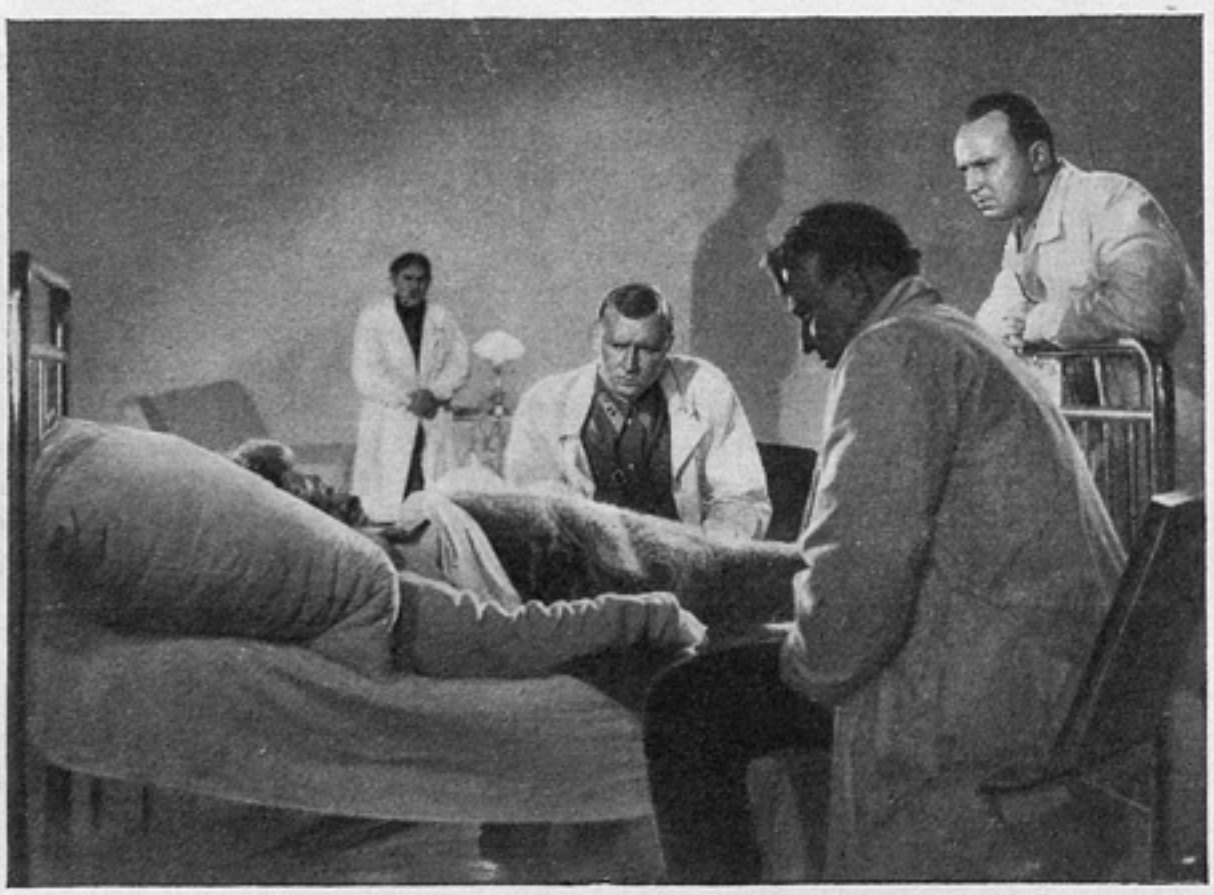
☆

Фильм Валерий Чкалов выходит за рамки биографического фильма. Как ни богата и выразительна биография великого летчика нашего времени, точное ее воспроизведение является лишь частью задачи создателей этой ленты. Точно так же не только в воспроизведении портретного сходства и своеобразного яркого характера Чкалова заключалась задача исполнителя его роли в ленте—засл. арт. РСФСР В. Белокурова.

Уже литературный сценарий, отличные качества которого привлекли внимание не только кинематографической, но и литературной критики, отчетливо наметил эту сверхбиографическую задачу фильма.

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. РСФСР Б. Жуковский в роли Алешина, засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова, арт. С. Яров в роли Белякова и арт. П. Березов в роли Байдукова



Разрабатывая образ Чкалова и оставаясь всецело на почве его биографии, авторы сценария не могли не притти к обобщению его характера, драматических этапов его жизни, не могли не осознать закономерности развития его таланта в условиях советской социалистической действительности.

Чкалов — больше чем его индивидуальная биография. Можно сказать, что Чкалов летчик летчиков, эталон мужества, отваги, выдержки, хладнокровия, настойчивости и мастерства, достигнутых в упорной длительной борьбе с недостатками окружающих, а главное — самим собой...

Раскрывая народные корни образа и весь широкий размах его души, авторы, естественно, увидели не только неповторимую индивидуальность, необычайный чкаловский характер и необыкновенный темперамент. Напротив, именно редкое в одном человеке соединение достоинств, присущих характеру Чкалова, явилось предметом художественного обобщения. Талантливость советского человека, его творческая сила, его борьба с стихийностью, его воля к преодолению трудностей, его связь с народом и партией, — таковы основные черты образа Чкалова в сценарии и фильме. Эти черты характерны для множества лучших советских людей. Художественное обобщение возникает здесь неизбежно, и поэтому образ Чкалова становится носителем всеобщего советского содержания.

Авторы сценария превосходно передали ощущение этого слияния типичного для нашей эпохи передового характера с характером индивидуального героя. Полностью сохранил и взрастил это драгоценное зерно сценария и коллектив, создавший фильм.

Лента получилась современной, пронизанной атмосферой сталинских пятилеток. В конкретных эпизодах конкретнейшей биографии явственно звучит голос великой эпохи.

Итак, мы говорим о фильме, в котором рассказана не только драматическая повесть о Валерии Чкалове, но раскрыта история роста и возмужания характера советского человека вообще.

Чкалов, совершавший необыкновенные, навсегда вошедшие в историю подвиги, был не только великим летчиком. На подвигах Чкалова училось не только целое поколение советской авиации.

Миллионы советских людей видели в соколиной сталинской стати этого великолепного человека высокий образец жизни и борьбы. Чкалов, не только носитель характера советского человека, но и один из творцов этого характера. Именно такого Чкалова показывает советскому народу фильм.

☆

Прямая нить связывает книгу Г. Ф. Байдукова о Чкалове, сценарий трех авторов (Г. Байдуков, Д. Тарасов, Б. Чирсков) с режиссерским замыслом М. Калатозова и творчеством исполнителя роли Чкалова артиста В. Белокурова.

Работа над воплощением образа Чкалова на экране проникнута единством, которое, разумеется, не исключает видоизменений биографического материала—и довольно серьезных—в разных по жанрам формах его обработки.

От биографической полноты характеристики Чкалова в книге его друга и соратника Героя Советского Союза Г. Ф. Байдукова авторам сценария пришлось отказаться. Драматическая форма потребовала не только хронологического перемещения материала, но и полного выключения всей, так сказать, «предистории» Чкалова. В сценарии, как и в фильме, не показаны ни детские, ни юношеские годы Чкалова. Его жизнь и работа на Волге, поступление в Егорьевскую авиационную школу, весь первый период его деятельности в военной авиации в Ленинграде, — все это осталось за рамками фильма.

Сценарий начинается с чрезвычайно напряженного драматического момента в биографии Чкалова. Неукротимого молодого летчика увольняют из военной авиации за многочисленные нарушения общепринятых в то время норм полетов. Сторонник нового, мечтающий о совершенных летных машинах, стремящийся воспитать в себе качества непобедимого военного летчика, Чкалов пытается выжать, несмотря на всевозможные запрещения, из устарелых машин, из «гробов» то, что стало возможным получить только несколько лет спустя, когда были сконструированы новые самолеты.

Бесстрашие, летный талант, характер и темперамент прирожденного истребителя тратились на «фортеля», за каждым из которых следовала гауптвахта и мучительные объяснения с командиром-другом, ведшим неустанную, но безуспешную борьбу со стихийным характером лучшего летчика его отряда.

Как не похожи эти части фильма, да и все развитие драмы Чкалова на обычные, на «средние» наши картины! Без сглаживаний и оговорок раскрывает лента Калатозова драматическое противоречие в характере Чкалова, ставившее его в сложнейшие положения не только в этот период его жизни, но и много лет спустя.

Здесь нет и тени прилизанного и примитивного «конфликта положительного героя», которым пробавляется ремесленническая часть нашей кинематографии. Нет здесь и нарочитой «психологизации», обычно скрывающей тайное любование недостатками и изъянами избранного героя.

Фильм сразу ставит зрителя лицом к лицу с большим характером, с сильными страстями, с крупными действительными противоречиями. Эта острота, серьезность, правдивость основного драматического столкновения остается на протяжении многочисленных драматических ситуаций всего фильма. Упрямый, стихийный характер молодого Чкалова не легко поддавался изменениям, и авторы фильма чрезвычайно бережно сохранили интонацию трудности, суровости жизненной школы героя. Сохранили до конца, с энтузиазмом рисуя рядом с трудностями и ослепительные его победы. В этом — заслуга авторов фильма и прежде всего исполнителя роли Чкалова.

В. Белокуров тщательно разработал портрет Чкалова. И не только внешний, в котором он во многих кадрах фильма достиг большого сходства. Белокуровым создана глубокая внутренняя характеристика движения «старого Чкалова», — стихийно сильного, стихийно талантливого, необузданного, борца против рутины, томящегося и беспокойного—к величайшей ясности волевого, владеющего своими замыслами, силами и мастерством Чкалова-победителя, героя, большевика. Весь фильм говорит о движении от старого ветхого Адама к новому человеку, и в соответствии с этим актер бросает в бой все свое дарование, все свои краски, весь свой темперамент, чтобы воспроизвести это движение бескомпромиссно и серьезно.

Белокуров—актер, сложившийся в советскую эпоху. Он овладел палитрой сатирического актера еще в годы работы в театре Революции. Это актер, работающий точно и мягко, но не боящийся ни резкого жеста, ни острого ракурса.

За последние годы в стенах МХАТа артистическая культура и мастерство Белокурова сильно выросли.

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова и засл. арт. РСФСР С. Межинский в роли Серго Орджоникидзе

Не утеряв определенности и прямоты—основного свойства своего актерского рисунка еще в первый период работы в театре,—артист обогатил и расширил свой диапазон, овладел разнообразной палитрой актерских красок, свободой и гибкостью темперамента. Эти качества с большой силой сказались в исполнении Белокуровым роли Чкалова. Кажется, это первая работа Белокурова во всю его силу.

Связанность и свобода, непосредственность и упорное размышление, одержимость и беспечность, стихийность и волевая определенность сочетаются в созданном Белокуровым образе, не раздробляя его.

Белокуров достигает искусно и экономно строгой драматической последовательности и цельности характеристики Чкалова. Он не логизирует, не схематизирует многостороннюю страстную и стремительную природу своего героя. Он не боится показывать отзвуки «старого Чкалова» в новом, воспроизводя развитие, рост Чкалова во всей полноте его богатой событиями сверкающей и великой жизни.

Благодаря многосторонности актерской характеристики Чкалова, как впрочем и ряда других образов фильма, оказалось возможным полностью или частично пожертвовать частью эпизодов литературного сценария.

Не только Белокуров, но и весь ансамбль исполнителей, с высоким уровнем мастерства проведший свои роли, позволил заснять в одной ленте обширный, почти двойной материал сценария, не жертвуя ничем существенным. Разве лишь лирические сцены в фильме несколько бледнее, чем в сценарии, и слишком кратки волжские эпизоды. По темпу действия фильм может быть причислен к лучшим произведениям советской кинематографии.

Талантливая режиссерская работа, отличный монтаж и выдающаяся операторская работа А. Гинцбурга ставят этот фильм в ряд самых замечательных советских картин.

Фильм Чкалов является очень большой победой нашей кинематографии. Во-первых, потому, что воссоздание образа Чкалова отвечает горячей и благородной потребности советского народа.

Во-вторых, потому, что в целом эта лента является достижением молодого поколения наших кинематографистов.

И в-третьих, потому, что картина эта зовет всех творческих людей кинематографии к смелой и глубокой работе над современными темами.

Белокуров—Чкалов

Ник. Петров

Засл. деят. искусств

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. РСФСР В. Ванин в роли Пал Палыча и засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова

Фильм Валерий Чкалов, конечно, не строго биографический фильм. Многие эпизоды из жизни Чкалова не вошли в сценарий, многие поступки великого летчика в нем не отражены, многое, имевшее место в жизни, сценически преображено. Но главное и основное в характере Валерия Чкалова легло в основу сценария и дало артисту В. Белокурову огромнейший материал для создания образа героя нашего времени. Это основное заключается в тех свойствах человека, в тех его качествах, которые присущи народному герою, богатырю.

А Валерий Чкалов был подлинный богатырь русского народа, богатырь советской авиации.

И как всякое имя подлинного народного героя, имя Валерия Чкалова огромно и обозначает не только его собственные героические поступки, но и любовь народа к носителю этого имени.

Чкалова любил и любит весь советский народ. Имя Чкалова рождает песню, поэму, вдохновляет скульптора и художника, композитора и драматурга.

Жизни людей различны. Одни скучно и монотонно проводят день за днем и никакие явления жизни не способны их взволновать. Другие, наоборот, своими поступками творят жизнь и двигают ее вперед к лучшему и светлому будущему. Такой была жизнь Валерия Чкалова.

Авторы сценария Г. Байдуков, Д. Тарасов и Б. Чирсков, режиссер М. Калатозов и коллектив актеров — В. Белокуров, В. Ванин, М. Геловани, С. Межинский, К. Тарасова, П. Березов, С. Яров, Ф. Богданов, Б. Жуковский, С. Смысловский и М. Шифман — создали интересный и волнующий фильм Валерий Чкалов.

Жизнь Чкалова, его образ послужили материалом для рождения художественного произведения и, создавая этот фильм, работая над отдельными образами, творческий коллектив раскрыл перед нами нашу действительность.

Первое, что определило успех, — это поэтичность сценария. Авторы сумели избежать сухости биографического сценария, не увлекались необъятными возможностями полетов самолета, не стали жертвами фабульности сюжета, а, наоборот, подчинили весь этот огромный материал основной цели поэтического произведения.

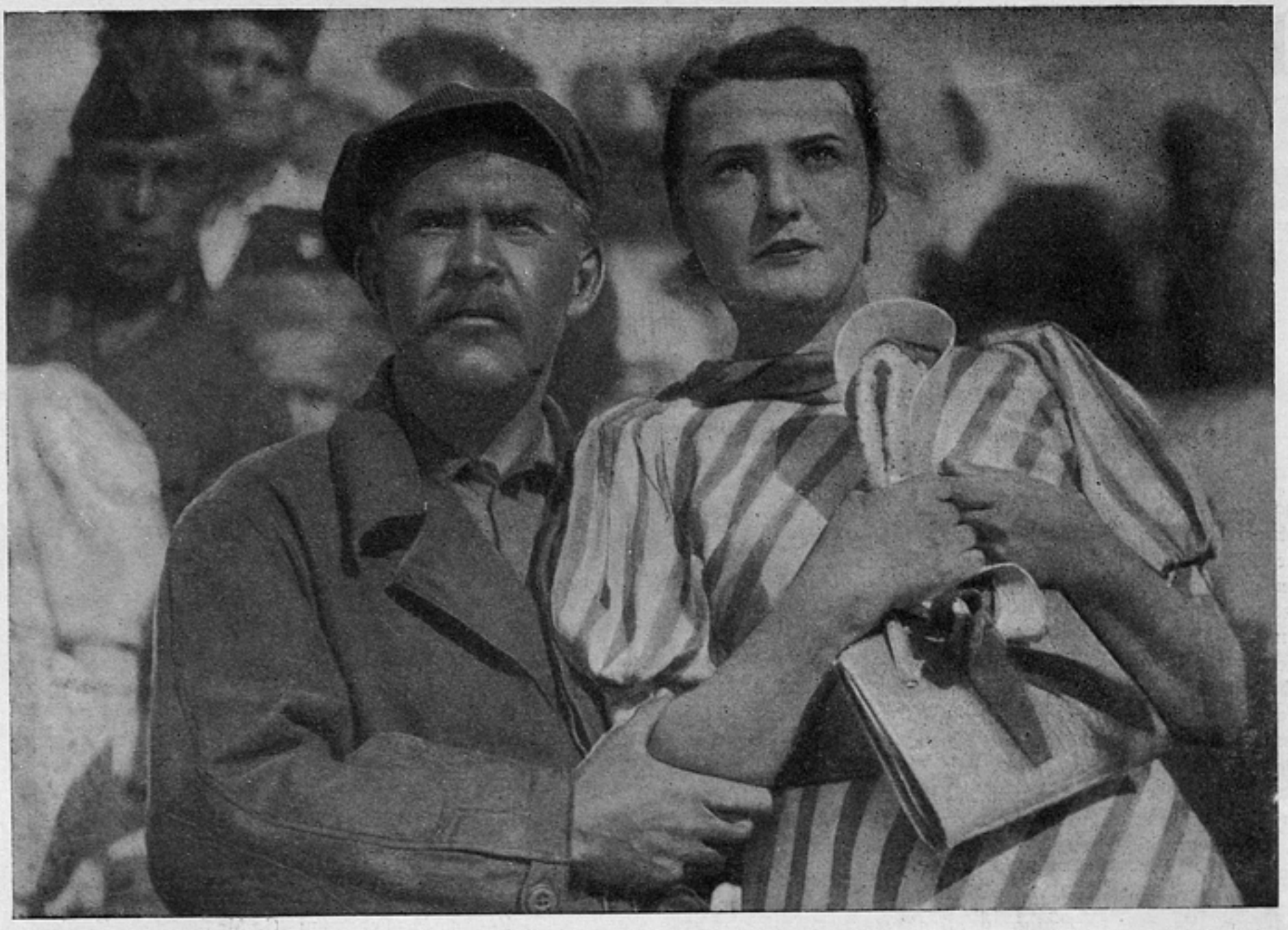
Сценарий — это замечательная поэма о прекрасном человеке, герое нашего времени — о Валерии Чкалове.

Чкалова играет заслуженный артист РСФСР В. Белокуров.

Прежде чем разбирать игру этого талантливого артиста, хотелось бы сделать несколько предпосылок, чтобы убедительнее и понятнее было то, что я буду говорить в дальнейшем.

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. РСФСР В. Ванин в роли Пал Палыча и засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова



«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. РСФСР В. Ванин в роли Пал Палыча и арт. К. Тарасова в роли Ольги Чкаловой

Я видал Валерия Павловича Чкалова несколько раз. Не могу, конечно, сказать, что я знаю его хорошо, так как видел его на встречах, за ужином, в беседе, видел на улице и никогда не видел у самолета и в самолете. А знать Чкалова, очевидно, можно было главным образом тогда, когда видишь его за управлением самолета. Это была его стихия, его основная жизнь. И очевидно здесь вскрывались основные черты его характера. Но и короткие мимолетные встречи запечатлели в моей памяти облик человека с необычайно сложным и своеобразным характером, порой стихийного, порой лирически нежного, сурово серьезного и детски радостного. Главное, что привлекало в Чкалове с первого же знакомства, это необычайная правдивость и открытость его характера и огромнейшая воля.

Создать образ Чкалова на экране — труднейшая и увлекательная работа. Поэтому с огромным интересом и большим вниманием, сознаюсь, даже с волнением, следил я за талантливой игрой В. Белокурова, просматривая фильм Валерий Чкалов.

В моем сознании был, с одной стороны, облик живого Чкалова, с другой — фильм и сценарий.

☆

Какие же мысли рождает это столкновение жизни и произведения искусства, правильнее говоря, искусства, рожденного жизнью?

И первая мысль — это Время, наша неповторимая эпоха.

Есть образы великих людей далекого прошлого, материалы о которых мы черпаем из истории и литературы. Они умерли давно, и нет очевидцев, которые мучительно хотят доказать, что они — очевидцы—единственные, которые лучше всех знают, каким был данный человек, образ которого вы создаете. Подлинная история расскажет нам о делах этих людей и свободная фантазия художника родит творческий образ.

Но есть образы больших людей недавнего прошлого, воспоминание о которых не является достоянием небольшой группы очевидцев, а живет в массах. Задача художника, создающего такой образ, является значительно более трудной. Ему предстоит или подчеркнуть те воспоминания, которые живут в массе и, напомнив о любимом большом человеке, завоевать этим напоминанием любовь зрителя, или же решиться на свое смелое творческое раскрытие образа. Раскрывая существо человека, он смело создает произведение искусства, и если он увлекает и убеждает зрителя своим решением — он победил, он создал подлинное произведение искусства, которое останется жить надолго.

☆

Перед В. Белокуровым стоял вопрос: каким же путем итти? Не скажу, чтобы он целиком пошел по второ-

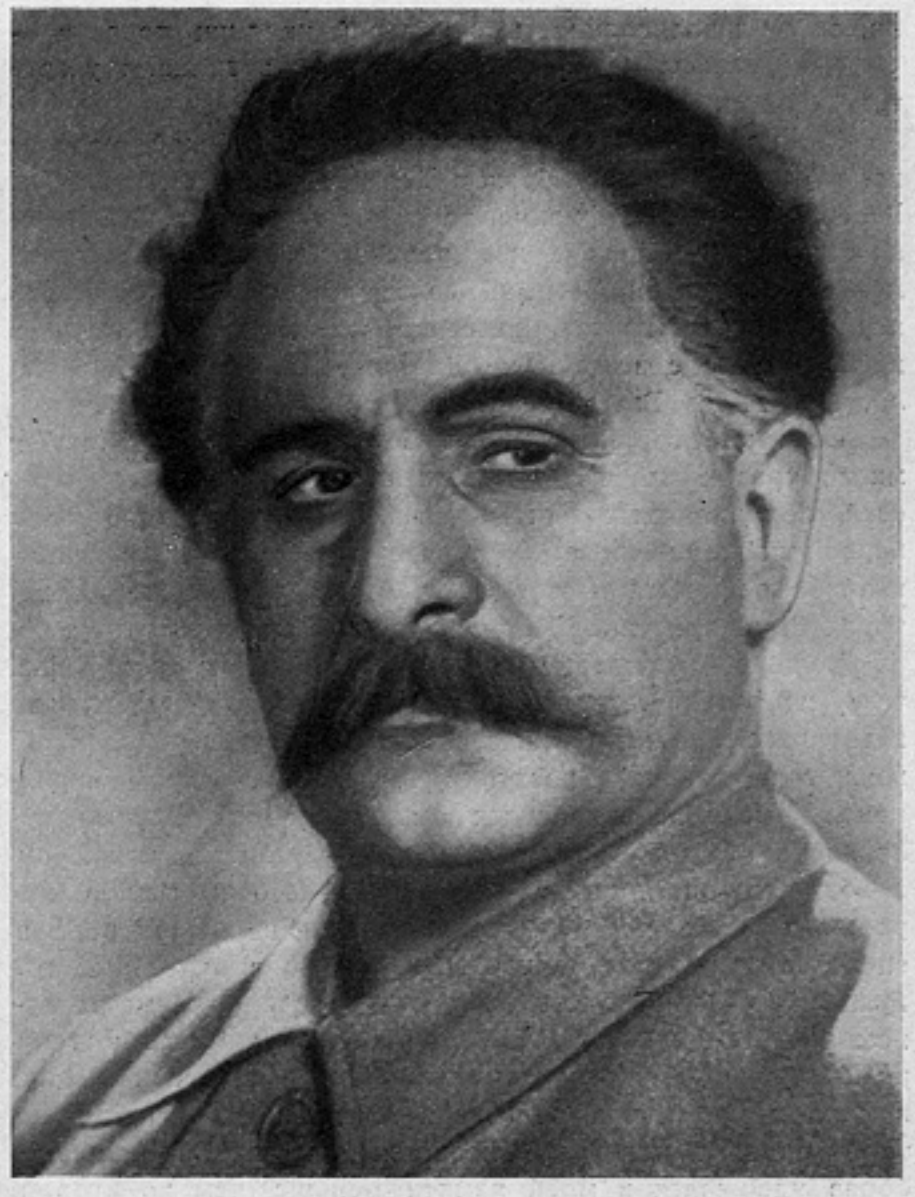
му; где-то в отдельных местах он использовал и первый путь. Но в основном, кажется мне, он достаточно смело пошел по второму пути и уже в этой творческой смелости есть что-то роднящее образ, созданный В. Белокуровым, с образом Валерия Чкалова.

Но и в самом подходе к творческому решению образов великих людей есть совершенно различные пути. Здесь могут быть две крайности.

Первая — это увлечение фотографическим, внешним сходством. Впадая в эту крайность, художник сосредоточивает все внимание на воспроизведении даже мелких деталей, погоню за ними и, добиваясь почти стопроцентного сходства, часто упускает существо образа, его внутренний мир. Эта крайность опасная, но соблазнительная; зритель в первую очередь воспринимает именно внешность, а мы знаем, какое огромное значение имеет первая встреча, первый прием.

Вторая крайность — полное пренебрежение внешним обликом образа и полная сосредоточенность творческого внимания на внутреннем мире образа. В эту крайность часто впадал такой замечательный актер, как Александр Моисси, который образы Феди Протасова из пьесы Л. Толстого «Живой труп», Гамлета, царя Эдипа и Освальда из пьесы Г. Ибсена «Привидения» играл всегда без грима. Этой же крайностью увлекался в последние годы своей жизни и наш прекрасный актер Илларион Николаевич Певцов.

Я сознательно назвал эти пути крайностями, так как совершенно очевидно, к каким результатам и творческим ошибкам они должны привести, если мы работаем над историческим образом, вне зависимости от времени, отделяющего его от нас.



Подлинное решение лежит посредине. Конечно, в первую очередь важно найти внутренний мир создаваемого образа, но это ни на секунду не снимает важности огромнейшей и упорнейшей работы в нахождении внешнего облика, тем более, что иконографический материал создаваемого образа знаком зрителю заранее, и он в первую очередь будет следить за тем, похож или не похож актер, создающий данный образ.

☆

Основное решение было предопределено режиссером М. Калатозовым, пригласившим именно В. Белокурова, у которого в иные секунды его поведения есть что-то напоминающее облик Чкалова.

И В. Белокуров очень тактично пошел по пути подчеркивания возможных моментов сходства, совершенно не добиваясь, однако, полного фотографического (иначе говоря «типажного») совпадения. Таким же путем шел и Боголюбов в Великом гражданине. Боголюбов еще меньше похож на С. М. Кирова, чем Белокуров на Чкалова, тем не менее многие моменты его прекрасного исполнения рождали впечатление подлинности Шахова-Кирова.

Какие же ощущения и мысли возникают при просмотре работы В. Белокурова?

Первое и основное — благодарность талантливому художнику за творческое напоминание о великом летчике, за попытку смелого решения образа героя нашего време-

---

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото (вверху): засл. арт. РСФСР С. Межинский в роли Серго Орджоникидзе, (внизу) засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова

ни, за ту взволнованность, с которой уходишь после просмотра фильма, за ряд мыслей, которые возникают у зрителя благодаря фильму.

В. Белокуров взволновал меня своей работой, хотя не все в его работе над образом Чкалова ровно и одинаково. В первой половине фильма, до сцены встречи со Сталиным на аэродроме, образ менее разработан, менее красочен, менее масштабен. Встреча со Сталиным действительно перестраивает Чкалова, но его поведение в фильме до и после беседы с вождем не до конца складывается в целостный образ Валерия Чкалова.

Если во второй части В. Белокурову удалось найти много красок для изображения человека огромных страстей, подчиняющего эти страсти сознанию и воле, то в первой половине, в самом образе еще мало, кажется мне, этой бесшабашной и своеобразной натуры волжанина, которая была присуща Чкалову в первый период.

В первой половине мы видим внешние проявления, т. е. поступки Чкалова (пролет под мостом, сидение на гауптвахте); во второй части мы видим уже образ человека, совершающего поступки. А ведь это—огромная разница. У меня не сохранился в памяти образ Чкалова, гуляющего с Ольгой под дождем, я не помню, какой он, а вот, что он несет ее на руках — это я помню хорошо. Я очень хорошо помню поведение Белокурова в сцене на гауптвахте с Пал Палычем, но в отдельных секундах, рождающих поступки, образ Валерия Чкалова запомнился мне недостаточно. Я не знаю, вина ли в этом режиссера, разработавшего эти и ряд других сцен именно в данном плане, или не совсем правильный путь, по которому пошел актер, но, повторяю, в первой половине образ удержался в моей памяти меньше, чем во второй, где многие моменты запечатлелись надолго.

✲

Особенно запомнились сцены в Кремле со Сталиным. В этой сцене В. Белокурову полностью удалось раскрыть образ Валерия Чкалова, особенно в ее финале.

«... К такому перелету мы не готовы...—еще тише произнес Чкалов наконец.

Тогда Сталин сказал весело и решительно:

— Вот теперь, когда вы понимаете это, я уверен, что вы готовы к нему...

Чкалов поднимает вспыхнувшее лицо.

Сталин, улыбаясь, протягивает ему руку.

— Пусть будет по-вашему, товарищ Чкалов.

Чкалов обеими руками схватил, встряхнул руку Сталина и так, сжав ее крепко, не выпустил ее и замер».

Этот эпизод сценария Белокуров и Геловани проводят с законченным мастерством и творческим подъемом, и зрителей охватывает подлинное огромное волнение.

Очень хорош также Белокуров во всем эпизоде в самолете во время перелета. Здесь ему удалось создать образ, который рождает закономерные поступки.

...В итоге В. Белокурова можно поздравить: ошибки первой половины вполне искупаются второй частью, и зритель уходит взволнованный и благодарный, хотя режиссура не полностью использовала все возможности сценария.

В сценарии больше поэтичности и образности, чем в фильме. Это относится и к эпизоду пролета под мостом, и к эпизоду смерти бати.

В сценарии, например, читаем:

«— Умереть спокойно не дадут...

— Мне спокойно, — сказал батя, задыхаясь. —Открой окно.

Чкалов выпрямился, подошел к окну, распахнул его и так застыл на минуту, скрывая лицо...

По щекам его бегут слезы...

Легкий ветер надул занавеску, как парус.

На еще голых ветках березы пучечки крошечных листьев».

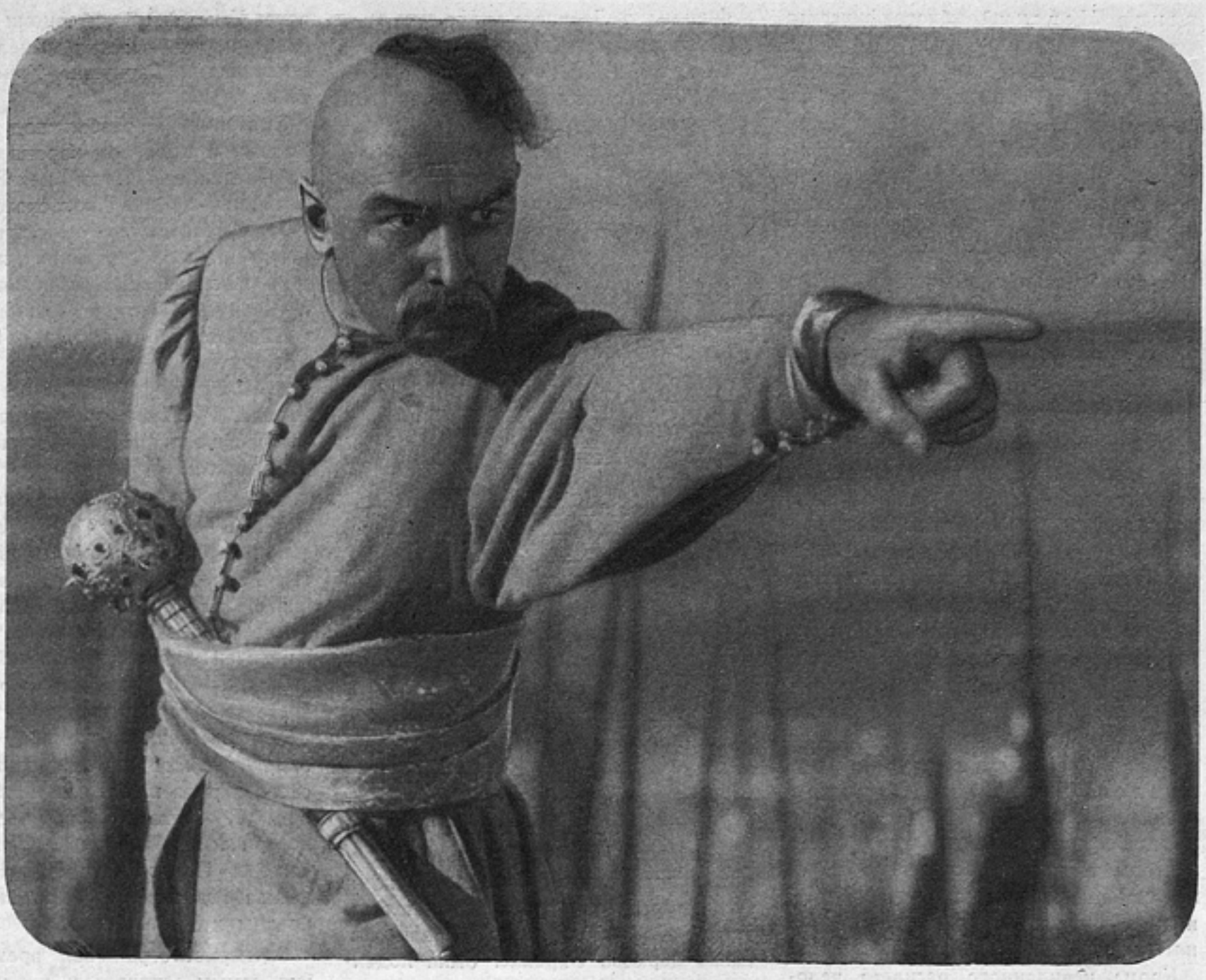
Так написано в сценарии. Этот эпизод есть и в фильме, но для него не найден тот поэтический образ, тот кинематографический язык, который в своеобразной лирической форме мог бы передать большие чувства.

Вторая погрешность режиссуры та, что не всех исполнителей, в отдельности играющих приятно, режиссура привела к единому сценическому языку, который настойчиво диктуется поэтическим характером сценария.

Слишком бытово, например, играет Б. Жуковский батю, немного эксцентричны и С. Смысловский — конструктор и М. Шифман — директор.

✲

Единый стиль актерского исполнения, диктуемый характером сценария и вытекающий из творческого образа всего фильма, — вот над чем очень нужно задуматься М. Калатозову и его коллективу в дальнейшей работе.



Народная эпопея

Р. Юренев

1

Советская киноэпопея явилась знаменем нового, революционного искусства. На смену старым мастерам, честно пытавшимся влить новое содержание в привычные формы, разработанные еще до революции, пришли новые люди. Они ощущали необычайность событий, происходящих вокруг.

Война, революция, победа пролетариата вошли в сознание молодых художников. И Эйзенштейн потряс зрителя невиданными кадрами возмущенной толпы рабочих, организующих стачку. Героем стала масса.

Громада событий заслонила в глазах художника отдельного человека. Подчас появлялся индивидуальный герой, но он символизировал массу. В рабочего из Арсенала в упор стрелял петлюровец, но он не погибал, как не мог погибнуть рабочий класс в борьбе с контрреволюцией. Матрос Вакулинчук—безразлично живой или мертвый — символизировал революционный флот. Героем был не Вакулинчук, а толпа у его гроба.

Так создавалась новая поэтика кино и новый жанр, ставший тогда ведущим,—эпопея. Эпопея, где героем был не человек, а масса.

Но огромные события революции породили нового человека. Он должен был стать и стал героем кино.

Фильм Мать Пудовкина и Зархи с его героями Павлом, Ниловной, Находкой — героями, не символизирующими революцию, а типичными для революции — создавал жанр революционной драмы.

Жизнь обязывала художника глубже заглянуть в психологию нового человека, члена социалистического общества. Поэтому Встречный, закрепляя традиции Матери, обозначил новые тенденции в развитии кино.

Чапаев синтезировал в себе стилистику драмы и эпопеи; события огромного размаха и герой, достойный этих событий.

Одним из ведущих жанров в кино после Чапаева стал жанр биографический.

Бедность терминологии заставляет нас применить понятие «жанр» в более широком, чем обычно, смысле. Биографический фильм может принадлежать к различным жанрам (биографическая эпопея—Щорс, Алек-

---

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: засл. арт. РСФСР Н. Мордвинов в роли Богдана Хмельницкого

сандр Невский, биографическая героическая драма — Чапаев, Чкалов, биографический кинороман — трилогия о Горьком, Свердлов и др.

Но так как жанр определяется принципом отбора художественных средств для выражения идеи произведения, а для биографического фильма этот принцип един — выражение идеи через судьбу одного, основного, действительно существовавшего героя, наиболее характерно и ярко воплощающего устремления эпохи, общества, в котором он существовал, — мы несколько расширяем понятие «жанра».

Собственно не биографические (так как основной герой произведения не существовал в действительности, а вымышлен авторами) фильмы, как трилогия о Максиме, Крестьяне, Член правительства, по стилистике своей близки биографическим.

За вымышленными именами Шахова, профессора Полежаева стоят образы действительных замечательных людей.

Лучшие фильмы последнего времени собственно биографичны: Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году, Чкалов, Свердлов, Суворов и др.

Итак, живой человек, герой стал центром внимания советского киноискусства. Человек, герой, правдивое изображение которого входит в понятие социалистического реализма.

Кроме невиданного расцвета человеческой личности при социализме это объясняется еще и возросшей тягой зрителя к знанию, стремлением учиться жизни у лучших людей истории и современности и возросшей в связи с этим познавательной ценностью искусства.

Но социалистический реализм включает в себя и наличие различных жанров, жанровое богатство и разнообразие.

Поэтому и различны по жанру (в каноническом понимании этого термина) фильмы о Ленине и Щорс, Чкалов и Александр Невский, Чапаев и Свердлов.

Но социалистический реализм не явился откуда-то нежданно, как deus ex machina. Он вырос из различных устремлений, стилистических поисков советского искусства.

Поэтому можно различить в общей системе этого стиля разнообразные стилистические течения. Так, Щорс и Александр Невский продолжают в новом качестве тенденции Броненосца Потемкина и Арсенала, Октября и Земли, а фильмы о Ленине и Чкалов — тенденции Матери.

Фильмы о Ленине и Чкалов — кинематографические драмы.

Щорс и Александр Невский — кинематографические эпопеи.

В драме главенствующее место занимает образ героя, раскрывающего события.

В эпопее — события, раскрывающие образ героя.

2

Богдан Хмельницкий — народная эпопея.

Героические события освободительной войны украинского народа против польско-литовских захватчиков за воссоединение с братским великим русским народом — тема и материал фильма.

Воспользовавшись татарским нашествием, литовские захватчики отторгли Украину от русских земель. В середине XVI века Польша и Литва объединились в одно государство — Речь Посполитую, и Украина перешла во власть польских панов. Политика панов была хитра. Она состояла в активной полонизации украинского народа по линии общественной, культурной и религиозной. Было создано сословие «реестровых» казаков, пользовавшихся почти что правами шляхты и всячески приближавшихся к польскому двору. Украинский язык подвергался гонениям и заменялся искусственно внедрявшимся польским. Даже церковь Украины была подчинена католическому папе.

Украинцам не давалось никакого равноправия. «Хлопы», «голота» закрепощались поляками, сводились до положения рабов. Народ разоряли, угнетали, подвергали издевательствам, унижению, панскому произволу.

Свободолюбивый украинский народ не мог терпеть иноземного ига. Начиная с конца XVI века, народные восстания вспыхивают непрерывной чередой. Косинский, Лобода и Наливайко, Жмайло, Тарас Трясило, Сулима, Павлюк, Остраница и Гуня — имена вождей восставшего народа.

В 1648 году, тотчас по избранию его гетманом, во главе народного восстания стал Зиновий (Богдан) Хмельницкий. Всесторонне образованный, знавший много языков, новый гетман оказался тонким дипломатом и талантливым полководцем. Обеспечив тыл договором с крымским ханом, опираясь на поддержку русского народа, Богдан Хмельницкий собрал могучее войско и двинул его на поляков. Воины стекались со всех сторон. Запорожцы, казаки под командой полковника Богуна, партизанские отряды, «загоны» крестьян правобережной Украины под командой Максима Кривоноса. Угнетенный литовцами белорусский народ ответил Хмельницкому восстаниями Гаркуши, Хриська, Небабы.

Хмельницкий разбил под Желтыми Водами и Корсуном коронного гетмана Потоцкого. Потом на Волыни, в Галиции — армию польского короля. Обман поляков, не выполнивших условий мирного договора, предательство хана, взявшего Хмельницкого в плен, чуть было не лишили украинский народ его завоеваний. В 1654 году Богдан Хмельницкий соединил судьбы Украины с судьбами русского народа. Русские войска завершили войну с поляками, и Украина присоединилась к России.

Таково вкратце содержание событий 1569—1667 годов, представляющих собой борьбу украинского народа против Речи Посполитой за воссоединение с братским русским народом.

Автор сценария Богдан Хмельницкий Александр Корнейчук правильно оценил политическую актуальность этих героических событий прошлого для нашего времени — эпохи окончательного освобождения украинского народа из-под ига польских панов. В сценарии нет модернизации исторических событий по рецепту «школы» Покровского. Правда историческая говорит в сценарии языком правды художественной.

Сценарист ограничил время действия самым кипучим и плодотворным периодом деятельности Богдана Хмельницкого — 1648 годом — годом разгрома войск Стефана и Николая Потоцких у Желтых Вод и у замка Корсун. В сценарии достаточно широко и полно показаны и взаимоотношения с крымским ханом, и собирание украинского войска, и решающие бои. Слабее освещена поддержка Хмельницкого русским народом, не носившая, правда, в 1648 году активного характера.

Не будем повторять здесь замечаний критики о некоторой тяжеловесности и рыхлости сценария, вместившего огромный материал. Несмотря на большое число событий и еще большее количество действующих лиц, органическая спаянность событий между собой и яркая обрисовка драматических характеров в сценарии позволили режиссеру умелым построением эпизодов и монтажом сделать фильм стройным и динамичным.

Эпическая природа сценария проявляется и в масштабах происходящих событий, и в широком, несколько замедленном ритме, и в массовости, и в особой организации взаимоотношений действующих лиц.

В Богдане Хмельницком происходит столкновение двух национальностей, двух государственных систем, двух культур. Поэтому каждый герой фильма — Хмельницкий, Кривонос, Мурза Тугай-бей, Потоцкие, Лизогуб — является как бы вершиной, как бы вожаком большой группы действующих лиц. Группу Хмельницкого составляют полковники, казаки, запорожцы; группу Потоцких — шляхта, иезуиты, польские рыцари; группу Кривоноса — украинские крестьяне; группу предателя Лизогуба — несколько шпионов, изменников, перебежчиков из среды «реестрового» казачества.

На столкновении этих групп между собой строится действие эпопеи. Так строились сюжеты большинства эпических произведений.

Если проследить драматическую борьбу между основными группами героев Богдана Хмельницкого можно четко определить основные ее этапы. Например, главная линия — Хмельницкий—Потоцкие. Экспозиция—в лагере Хмельницкого и в костеле замка Корсун. Завязка—Рада. Кульминация—взятие Корсуна. Развязка—пир. Или борьба между группой предателей и Хмельницким. Экспозиция—сговор предателей перед Радой, монолог Лизогуба с гетманской булавой. Завязка—рассказ Лизогуба о сне. Кульминация—гонец в стан Потоцкого и его смерть от руки рыцаря Чаплинского. Развязка—сцена с медальоном.

Сюжетные линии этих групп переплетаются между собой, а также с второстепенными сюжетными линиями — судьбами отдельных героев, составляющими как бы вставные новеллы в общей композиции эпопеи. Такими новеллами являются: трагическая смерть казака Тура, гибнущего в лагере Потоцкого за народное дело, судьба дьяка Гаврилы, судьба казака Шайтана и его сына, богатыря Довбни, история любви Богдана Хмельницкого к красавице Гелене Чаплинской, предающей своего мужа. Эти вставные новеллы сюжетно целостны и самоценны, но не изолированы от общего хода действия. Так, смерть Тура решает бой у Желтых Вод, смерть Гаврилы решает любовные отношения Хмельницкого и Гелены и исход борьбы Хмельницкого с предателями.

Мы нарочно углубились в формальный разбор сюжета и композиции Богдана Хмельницкого, чтобы подчеркнуть несколько положений: 1) киноэпопея отнюдь не является бессюжетным произведением, но сюжет ее гораздо сложнее драматического, так как включает несколько конфликтов, несколько линий, много человеческих судеб и событий; 2) киноэпопея отнюдь не исключает изображения человеческих судеб и характеров, она лишь уделяет им меньшее место по сравнению с обрисовкой больших исторических событий; 3) герои киноэпопеи выступают не самостоятельно, а в группе действующих лиц, которая, в свою очередь, представляет целую социальную прослойку, национальность и т. д.; 4) природа кино прекрасно позволяет применять эпическое построение сюжетов (чего обычно не позволяет, например, театр); 5) в анализе эпических сюжетов не нужно руководиться законами драматической композиции, как иногда делают у нас. Нужно исследовать природу киноэпической композиции, опираясь не на театр (как в анализе кинодрам), а на роман и эпическую поэму.

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: арт. Б. Андреев в роли Довбни и засл. арт. РСФСР Н. Мордвинов в роли Богдана Хмельницкого

Тяжеловесность и рыхлость сценария Корнейчука обусловлена не многолинейностью сюжета и не количеством действующих лиц — это признаки жанра, а не недостатки. Недостатки сценария заключались в растянутости некоторых сцен (особенно экспозиционных) и порой в несколько бледных характеристиках некоторых героев (Чаплинский, Богун, Опанас, русские послы). Эти недостатки не были органическими пороками. Они были исправлены в процессе постановки: растянутые сцены сократил режиссер, неяркие характеры в большинстве случаев шире и красочней разработали актеры.

Поэтому Богдан Хмельницкий — блестящий образец киноэпопеи на ее новом реалистическом этапе. Сюжет, композиция и образы фильма полноценны. Сценарий открыл богатейшие возможности перед режиссером, художником, композитором, оператором, актерами, обеспечив идеологический и художественный успех фильма.

3

Игорь Савченко — режиссер молодой. Он принадлежит к так называемому третьему поколению советских кинорежиссеров, начавших свою работу уже после Встречного и Чапаева, в период звукового кино.

Первой же своей работой — фильмом Гармонь — Савченко привлек внимание зрителей и критики. Стремясь опоэтизировать быт советской деревни, Савченко обратился к поэме А. Жарова, впервые в советском кино экранизировав стихотворное произведение. Было много молодого, све-

жего в этой работе. Однако положительные качества Гармони ограничивались лишь формальной стороной. Удачное, органическое использование музыки, интересные эксперименты в области монтажа. Красивые кадры. Хорошо записанный звук, что было тогда редкостью. Но — поверхностные чувства, неглубокие характеристики, бледные идеи. Осмыслить и воплотить романтику новых человеческих взаимоотношений Савченко в Гармони не удалось.

Он повторил попытку в следующем фильме — Случайная встреча — и снова неудачно. В фильме буйно цвели майские сады. Снят, смонтирован, озвучен фильм был прекрасно. Цветение деревьев должно было символизировать расцвет чувства героини. Но эти чувства, как ни старался возвысить их Савченко, оставались мелкими, неинтересными, старыми. Девушка полюбила пошляка, разочаровалась в нем и ушла от него к другому (кстати сказать, скучному и даже глуповатому молодому человеку). Возвышенный тон, каким рассказывал Савченко эту обыкновеннейшую историю, казался неуместным, даже смешным. Режиссерское мастерство Савченко в этом фильме выросло, но ему не давал развернуться слабый, неглубокий сценарий. Нужно было глубже заглянуть в психологию людей.

Савченко понял и осуществил это в следующей, уже более удачной, ленте — Дума про казака Голоту. Психологическая углубленность была необходима растущему режиссеру, но сценарий мало способствовал этому. Героические события гражданской войны на Украине требовали эпопеи, а не психологической драмы. Савченко показывал эти события, подлинно эпопейного размаха, отраженно, через восприятие героя. Прием интересный, но обедняющий материал.

Во всяком случае Дума про казака Голоту принесла много нового в творчество Савченко. Он нашел в этом фильме свою тему, свой материал — героику борющегося украинского народа. Он спустился с псевдоромантических высот своих первых картин, чтобы внимательнее присмотреться к человеку и найти романтику в образе борца за свободу украинского народа.

Материал Всадников Юрия Яновского, этой вдохновенной, романтической эпопеи, потребовал и от режиссера, чтобы он поднялся на высоты романтической героики, обогащенной знанием человеческой психологии. Былинная монументальность образов Всадников — Чубенко, Половцев — сочетается с психологической глубиной, с яркой индивидуализацией, с острой характерностью. Савченко пытался воссоздать романтический стиль романа Ю. Яновского. Это удалось лишь частично — в изобразительной структуре фильма, в использовании музыки, в торжественном ритме, в точных и выразительных деталях. Но основной герой не удался. Талантливый характерный актер Л. Свердлин не передал достаточно сильно героическую роль Чубенко. И фильм воссоздавал романтику книги не полно.

Но во Всадниках местами уже чувствовался почерк постановщика Богдана Хмельницкого. Черты эпического стиля уже проявились в этом фильме.

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото (в центре): засл. арт. УССР Д. Милютенко в роли гетмана Потоцкого

Богдан Хмельницкий большое достижение Савченко. В этой картине режиссер развернул свое дарование, выявил свой стиль, свое мастерство, свое художественное лицо. Это уже фильм не ученика, а мастера, талант которого бесспорен.

Мы как-то отвыкли за последнее время от красиво поставленного и снятого кадра. С приходом звука изобразительная культура немого кино, за редкими исключениями, не переносилась в современные фильмы. Савченко во всех своих работах весьма внимательно относился к изобразительной стороне. В Богдане Хмельницком в каждом куске чувствуется рука художника.

Медленные, величественные «лыцари»-бандуристы идут сзывать народ на бой с поляками. Высокое, грозное небо, необъятные просторы полей открываются перед посланцами. Путники как бы возникают из земли, родной украинской земли, которую нужно защитить. Широкая композиция, все более просторная с каждым кадром этой сцены. Перед зрителем как бы раскрывается ширь Украины, страны, которая встряхнет иноземное иго.

Войско Богдана. Рада. Композиция меняется. В кадре тесно. Он загружен до предела. Растет народный гнев. Внутрикадровое движение усиливается. Все отдаляются и отдаляются планы, вбирая в кадр все большее количество людей.

Спокойная, уверенная композиция треугольником характерна для кадров Запорожья. Ломаные линии столбов, движение по диагонали, по спирали — в кадрах поляков. Интересны ракурсы: Богдан, запорожцы сняты несколько снизу Они величественны, монументальны, над ними просторное небо, под ними крепкая земля. В польских сценах преобладают ракурсы сверху вниз. В них придавленность, обреченность.

Плавный, спокойный монтаж в сценах бандуристов, Рады, ночи перед боем сменяется стремительным, коротким монтажом в сценах боя. Несутся на аппарат взбесившиеся быки, которых огнем погнал Хмельницкий на артиллерию панов. Мелькают копыта коней, в бешеном ритме кавалерийской атаки сливаются фигуры всадников.

Смелые переходы с массовых кадров на деталь, чередование длинных и коротких монтажных кусков создают патетический ритм боя.

Художественный прием у Савченко подчинен содержанию, всегда несет смысловую нагрузку

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: (в центре) засл. арт. РСФСР Н. Мордвинов в роли Богдана Хмельницкого

Лаконичное построение эпизода, умелое чередование спокойных и динамичных, драматических и комедийных сцен позволило Савченко охватить огромный материал, не затягивая фильма, не ослабляя напряжения и не утомляя зрителя.

Можно установить прямую преемственность Богдана Хмельницкого от Александра Невского и Щорса. Фильм Савченко синтезирует в себе и развивает стилистику Эйзенштейна и Довженко — мастеров советской киноэпопеи.

Польский лагерь перед боем. Строгая графичность. Сурдинированные трубы ведут острую мелодию марша. Холодный блеск лат. Вспоминаются эйзенштейновские «псы-рыцари». Поляки разбиты. Из мирного болотца торчат закованные в броню ноги убитого рыцаря. Вспоминаются снова кадры после Ледового побоища.

Въезд Хмельницкого в Киев и въезд Невского в Новгород. Много общего. Сцена перед боем: не спал Невский, не спит Хмельницкий. Первому рассказывали сказку, второму — вещий сон.

Влияние Довженко на Савченко сказалось еще больше и главным образом в сценах Запорожской Сечи. Оба режиссера шли от одного источника — украинского народного эпоса, от Гоголя, от Репина, от Шевченко. Но Савченко многое осмыслил через фильмы Довженко. Сцена похорон Тура родилась из сцены похорон батьки Боженко. Звериный крик предателя после победы украинцев заставляет вспомнить крик в тайге из фильма Аэроград.

Мы приводим эти сопоставления не для того, чтобы обвинить Савченко в заимствовании или ученическом подражании. Конечно, об этом нет речи. Мы устанавливаем стилистическую связь Богдана Хмельницкого с киноэпопеями Эйзенштейна и Довженко, чтобы показать, что Савченко синтезировал в своем фильме лучшие черты старших мастеров.

Богдан Хмельницкий — народная эпопея. И особенно нужно подчеркнуть народные и национальные черты этого фильма. Есть два его варианта — на русском и на украинском языках. Но в обоих вариантах передано обаяние украинской речи, украинской музыки, украинской природы, украинских людей. Фильм национален по форме.

Колорит Запорожской Сечи сочен. И Савченко не побоялся преувеличенных поступков, грубоватого юмора, сильного, непосредственного выражения страстей. Смелость художника всегда привлекательна. Хорошо также, что Савченко не побоялся откровенной оперности некоторых польских сцен. Пышные полонезы, богослужения, парады хорошо передают напыщенность, заносчивый гонор польской шляхты. Однако нам кажется,

что Савченко не был прав, когда всю цивилизацию отдал полякам. Поляки несколько даже преувеличены в своем культурном развитии; украинцы же выглядят подчас почти дикими язычниками, непрерывно пьющими горилку и дерущимися на кулаках. Необходимо было показать, что украинский народ имел уже тогда свою национальную культуру. Короткие сцены чтения приветственных виршей Богдану Хмельницкому — на латинском и украинском языках — бесспорно хороши, но их недостаточно.

Скажем только: работа режиссера не всегда на одном уровне. Превосходные режиссерские куски иногда уживаются рядом с дурными трючками вроде рыбы за пазухой Шайтана или неуместно театральными эпизодами (монолог Лизогуба над булавой). Но не это решает. Один проход разъяренного Богдана по пиршественному столу режиссерски сделан так, что с лихвой искупает все мелкие промахи и недочеты.

4

Создание творческого коллектива,— единого в своей целеустремленности, где каждый работник дополняет другого в общем творческом устремлении — всегда обеспечивает кинематографическому режиссеру успех. Манера Савченко нашла опору в творчестве художника Я. Ривоша, оператора Ю. Екельчика, композитора С. Потоцкого. Сотворчество этих мастеров дало блестящие результаты.

Декорации Я. Ривоша на редкость выразительны. Казалось, поставить эти декорации и они одни, без актеров, без текста могли бы дать полную и острую характеристику и Речи Посполитой, и Запорожской Сечи.

Не будем вникать в сложную технику этих декораций. «Домакетка» «дорисовка», декорация на натуре, задники, павильоны. Об этой технике нужно говорить в специальных статьях или тогда, когда она выпирает и это режет глаз. Сознаемся, мы не знаем, где у Ривоша и оператора Екельчика павильон, а где макет. Это не невнимание к их работе, а похвала. Техника должна быть подчинена художественному эффекту, а наивысшая техника — та, которая незаметна.

Торжественная пышность залов и костела в замке Корсун изумляет зрителя. Трудно сказать, какой это стиль. Барочная пышность, готическая строгость, стройность Ренессанса соединены Я. Ривошем в декорации замка. Художник характеризует группу Потоцкого. Заносчивость, коварство, сила и фанатизм. Поэтому так торжественен костел, так пышен зал, так мрачны лестницы и переходы замка.

Интересен принцип построения декораций. В каждом большом архитектурном ансамбле художник выделяет запоминающуюся деталь: колонну, люстру, лесенку, дверь. Это поистине кинематографический принцип оформления. По детали мы ощущаем целое. И в целом мы выделяем деталь.

Декорации Сечи контрастируют с декорациями замка. Здесь подчеркнута слитность с природой, с пейзажем. Крепость Хмельницкого гармонирует с просторами Днепра, с бесконечной украинской степью.

Изобретательность художника дополнена мастерством оператора. Ю. Екельчик давно известен как один из лучших советских операторов.

Щорс доказал нам реалистическую сущность творчества Екельчика. В работе над этим фильмом установился и стиль оператора — возвышенный, приподнятый, романтичный. Патетика Щорса прекрасно была передана оператором.

Трудно сказать, что лучше удается Екельчику: портрет, пейзаж, массовка? Сравним несколько крупных планов Богдана Хмельницкого. Всюду подчеркнуто психологическое состояние героя. Ночь перед боем. Резкие тени на лице. Волнение, сомнения, тревога. Речь на Раде. Огромный подъем, подчеркнутый и освещением и композицией портрета. Поднятая голова, поднятая рука с булавой. Хмельницкий после разгрома Потоцкого. Тема портрета — торжество. И, наконец, крылатая мысль, устремленная в будущее, — тема последнего крупного плана Хмельницкого.

В построении массовых кадров оператор умеет композиционно выделить основных героев из массы (говорящий на Раде Хмельницкий), подчеркнуть пестрое разнообразие запорожской толпы или помпезное однообразие закованных в латы польских рыцарей, надвигающихся «карать» восставших «хлопов».

Пейзаж у Екельчика подлинно эпичен. Огромная глубина, необъятная ширь, торжественное небо с причудливыми облаками. Напряженность, тревога в передаче природы. Солнечные блики в лесу, когда наступает польская кавалерия. Черные столбы дыма сигналов над застывшей в тревожном ожидании степью.

Глядя на снимки Екельчика, забываешь, что фильм сделан не в цвете. Сколько оттенков, сколько световых нюансов находит оператор и в павильоне и на натуре!

Органическое слияние изобразительной части фильма с музыкой всегда характеризовало работы Савченко. Композитор С. Потоцкий написал для Богдана Хмельницкого прекрасную симфоническую музыку. Как и режиссер, и художник, и оператор, композитор находит разные краски для польской и запорожской частей фильма. Торжественные органные хоралы, мазурки, марши с преобладанием медных групп, с одной стороны, и широкое звучание украинской народной песни иногда в струнном ансамбле, иногда в симфоническом оркестре — с другой стороны. Борьба отрывистой, тревожной польской темы и широкой, могучей украинской темы в симфонической картине боя увенчивается патетическим фанфарным маршем победы..

Музыка Потоцкого, декорации Ривоша, фотография Екельчика едины в своей романтической, приподнятой стилистике, едины в своей близости к украинскому народному искусству, едины в своей эпической масштабности, темпераменте, красоте.

5

Эпопея это столкновение масс, народов, классов.

Герой эпопеи непременно выражает собой большую категорию людей.

Отразить в одном образе качества, противоречия, устремления целой группы людей очень сложно. Поэтому, как мы уже говорили, в эпосе крупная фигура центрального героя подкреплена несколькими второстепенными.

Создание центрального образа эпопеи представляет для актера громадные трудности, так как образ должен быть наделен многими, часто различными, даже противоречивыми, чертами, но вместе с тем являться монолитным и целеустремленным.

Создание второстепенного образа эпопеи так же трудно, так как образ обычно окрашен одной преобладающей краской, но нужно сделать его правдивым и живым.

Актерский коллектив, подобранный И. Савченко, был бесспорно силен, но и бесспорно разнохарактерен. Он состоял из видных театральных и кинематографических актеров, русских и украинских. Режиссеру удалось создать целостный ансамбль, но не все образы фильма получились одинаково успешно.

Засл. арт. РСФСР Н. Мордвинов — художник почти трагедийного масштаба, могучего темперамента. Обладая блестящими внешними данными — красивым выразительным лицом, пре-

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: (в центре) засл. арт. РСФСР М. Жаров в роли дьяка Гаврилы

красной фигурой, сильным низким голосом, — Мордвинов умеет их использовать, создавая образы привлекательные и эффектные.

Хмельницкий Мордвинова умен, храбр, остроумен, энергичен. Он обладает темпераментом оратора и непреклонностью полководца. Он нежен с друзьями, доверчив и откровенен. Он хитер, остроумен и жесток с врагом.

Эти качества героя Мордвинов показал, используя все возможности роли.

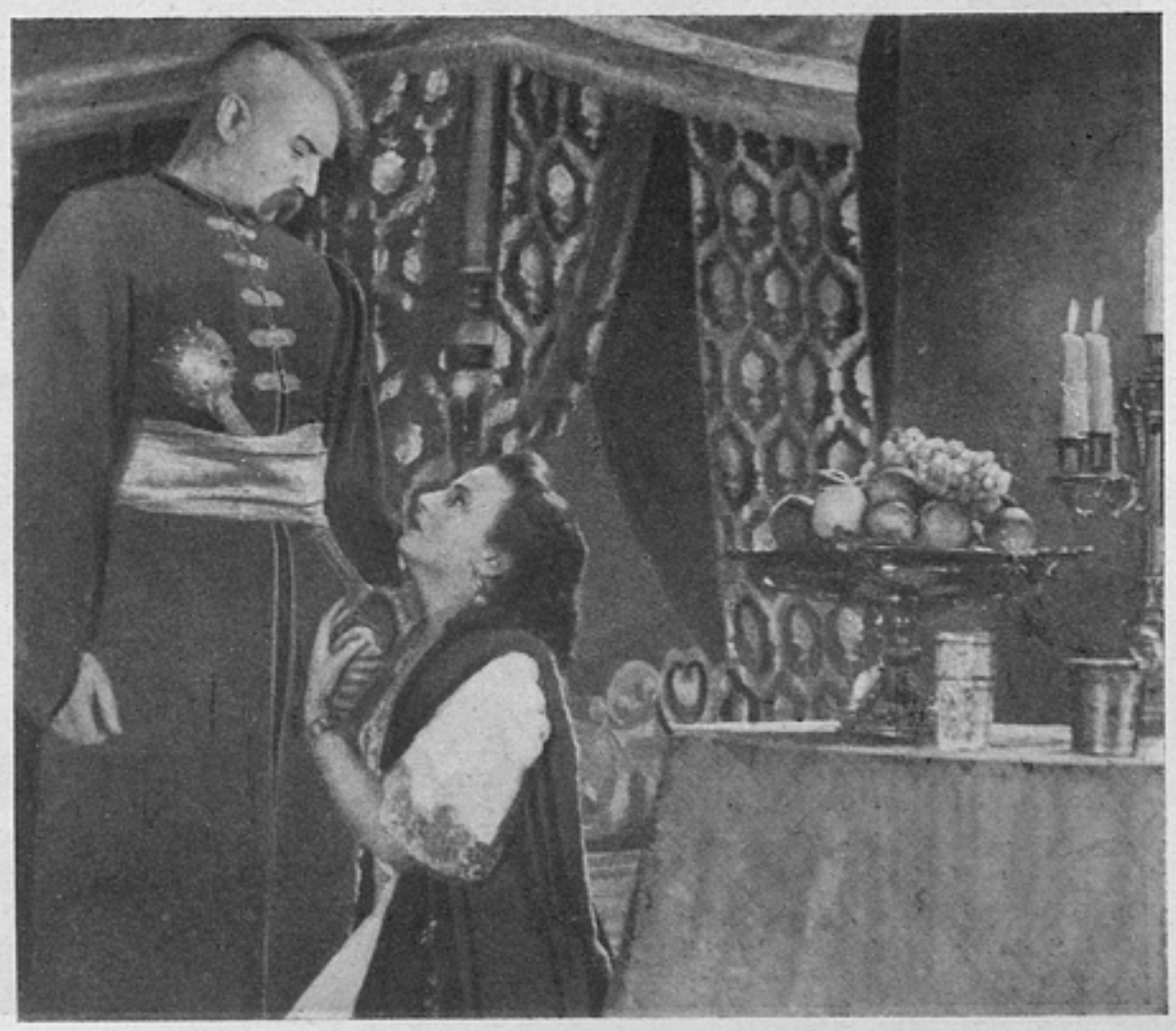
Когда он произносит речь перед боем, когда он командует войском, когда он посылает друга своего Тура на верную смерть, необходимую для общего дела, когда он, радостный и грозный, вступает победителем в Киев, когда он, разъяренный наглостью польского посла, вскакивает на стол и шагает, опрокидывая яства и вина в неудержимом порыве гнева, — Мордвинов очень выразителен.

Но в любовных сценах с Геленой актер становится скованным, как бы вялым. И здесь не его вина. Черты характера героя вскрываются в действии. Допустим Богдан страстно любит Гелену, не может с ней расстаться, прощает ей предательство и измену. Но что он делает, чтобы побороть в себе роковое чувство? Что он делает, чтобы покорить, обуздать свою непокорную и коварную красавицу-жену? Ничего. А играть чувства, не выражая их в поступках, трудно, почти невозможно. Отсюда и неудача любовных сцен Хмельницкого.

В этих сценах Богдан пассивен, а активна Гелена. И молодая актриса Г. Жуковская создает запоминающийся образ гордой и фанатичной полячки. В ее сердце борются любовь и страх перед Богданом. Она искренне предана католической церкви и, все больше запутываясь в преступлениях и интригах иезуитов, мучается, страдает, боится, плачет, но делает все, что ей приказано. Роль Гелены — прекрасный дебют молодой актрисы.

Друзья, соратники, полковники Хмельницкого олицетворяют каждый какую-нибудь одну черту, свойственную народному полководцу. Максим Кривонос (арт. Н. Ильченко), крестьянин с Правобережья, прямодушен, суров, грозен. Это — совесть войска Хмельницкого. Богун (Б. Безгин) беззаветно храбр. Старый Опанас (А. Иванченко) опытен и мудр. Жизнерадостен, комичен, но мужествен и храбр Шайтан (А. Дунайский). Его сын Довбня (Б. Андреев) сказочно, невероятно могуч. Казак Тур (Р. Ивицкий) честен. Он умирает под страшными пытками поляков, умирает с ложью на устах, но с ложью, необходимой его народу для победы.

Н. Ильченко, А. Дунайский, Б. Андреев и особенно Р. Ивицкий несмотря на свои небольшие роли создали полнокровные и яркие образы украинских народных богатырей. А. Иванченко и Б. Безгин оказались гораздо бледнее. Они не использовали всех возможностей сценария.



«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: засл. арт. РСФСР Н. Мордвинов в роли Богдана Хмельницкого и арт. Г. Жуковская в роли Гелены

Группа предателей возглавляется писарем Лизогубом (засл. арт. РСФСР В. Полицеймако). Это очень интересная роль. Писарь очень умен и хитер. Он мечтает о высшей власти, о гетманской булаве. Он осторожен и нагл, он умеет рисковать, умеет вовремя скрыться. Писарь — опасный враг. К сожалению, артист В. Полицеймако играет в подчеркнуто театральной манере. Зловещие гримасы, «подлые» интонации делают писаря куда примитивнее, чем он мог бы быть. Переигрыш Полицеймако особенно нетерпим в сценах с Мордвиновым, играющим мягко и вместе с тем темпераментно и выразительно.

Польская группа возглавляется коронным гетманом Речи Посполитой Николаем Потоцким. Засл. арт. Д. Милютенко играет также в несколько условной театральной манере. Но здесь она обусловлена ролью. Гетман живет иллюзиями о непобедимости своего войска, о нерушимости своей власти. Он грациозен в роли хозяина бала и изощренно жесток с пленными «хлопами». Он начинен «гонором», презрением, самодовольством и галантностью. Но когда гонцы приносят страшную весть о победах Хмельницкого, гетман сжимается и стареет в одно мгновение. Страшно звучит в опустевших залах замка его надтреснутый голос. Жалок и отвратителен он в парадном боевом одеянии на негнущихся старческих тонких ногах, пытающийся командовать обороной.

Д. Милютенко показал это убедительно и смело.

Г. Грайф (Стефан Потоцкий) и Г. Клеринг (рыцарь Чаплинский) дают внешний, но блестящий рисунок молодых польских воинов.

Пальму первенства среди актеров бесспорно завоевал засл. арт. РСФСР М. Жаров. Красочный и яркий образ дьяка Гаврилы пришел в сценарий из народных озорных сказок о попе и шинкарке, о расстриге-воине, бесшабашном, пьяном, находчивом и веселом. В каждой новой роли М. Жаров находит материал для филигранной серии остроумных находок, трюков, черточек.

В роли дьяка Гаврилы Жаров почти ничего не повторяет, хотя некоторые жесты при выпивке заставляют вспоминать Платона Дымбу из В ы б о р г с к о й с т о р о н ы. Актер сумел сочетать черты подлинного героизма с чертами резко комедийными, фарсовыми, балаганными. Зритель влюбляется в Жарова-Гаврилу с первого же кадра. И чем больше пьянствует и озорничает дьяк, тем больше мы его любим. Потому что за пьянством, озорством Жаров сумел подчеркнуть героизм, патриотизм, силу и неподкупность. Сцена, где Гаврила умирает, выпив яд, предназначенный для Хмельницкого, чтобы разоблачить предательницу Гелену, звучит трагически.

Б о г д а н Х м е л ь н и ц к и й — выдающийся фильм советского кино.

Он синтезирует лучшие завоевания мастеров советской киноэпопеи.

Исторически правдивый и художественно полноценный фильм этот и по своему идейному комплексу, и по своей стилистике является фильмом народным, фильмом реалистическим, заключающим социалистическое содержание в национальную форму.

Образы Богдана Хмельницкого, Кривоноса, Богуна и других героев национально-освободительной борьбы украинского народа воспеты в кинопроизведении возвышенном, романтическом, благородном.

Б о г д а н Х м е л ь н и ц к и й — народная эпопея.

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»
Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия

Оператор-художник Ю. Екельчик

Э. Тиссе
Засл. деят. искусств

Фильм Богдан Хмельницкий замечателен полным стилевым единством работы всего творческого коллектива: режиссера, оператора, художника, композитора, актеров и исполнителей-оформителей (бутафория, костюмы и т. д. сделаны, кстати говоря, тщательнее, чем во многих других наших исторических лентах).

Только тонкий мастер светописи, каким показал себя Ю. Екельчик, мог так последовательно и блестяще, в единой настроенности с общим замыслом решить сложные задачи, стоящие перед оператором этого интересного фильма.

✲

Изобразительная трактовка Богдана Хмельницкого решена в плане широкого показа обильной, плодородной, могучей украинской земли и славных ее людей. Народ и земля изображены в картине развернуто в полном смысле этого слова, сочными и широкими мазками. Лирический пейзаж и широкие степные просторы эти не спутаешь даже с похожими по фактуре пейзажами иной, не украинской земли. И людей Богдана Хмельницкого, даже лишенных индивидуальных характеристик и поступков, не примешь за переодетых в украинское платье статистов.

Чисто изобразительными средствами оператор умеет показать время и расстояние, раскрыть основную мысль, вложенную авторами в эпизод, сцену, придать им нужное эмоциональное звучание, усилить и углубить характеристики, выявить и подчеркнуть деталь, важную для дальнейшего сюжетного хода вещи, показать прошлое так, что оно звучит злободневно, волнующе.

Эпического величия полны кадры ухода бандуристов в начале фильма. Рассветы, туманы, глубокие дали подсказывают нам, что народные поэты разбрелись по всем уголкам обширной матери-Украины. Всё идут и идут с песнями «сивые лыцари», и оператор дает в кадре разное время — утро, день, сумерки.

✲

Вот мы переносимся в стан врагов, и Ю. Екельчик находит новые краски: много блеска, но блеска холодного, внешнего, свидетельствующего об отсутствии теплых внутренних качеств, о кичливости и пустоте «ясновельможной» души. Красивы их дворцы, великолепно одеяние, стройны ряды их полков и красиво организованы кадры, запечатлевшие все это. Но из кадров этих исчезает один из важнейших компонентов—сочувствие художника. Красивость становится мертвой и содействует отрицательной характеристике польских персонажей. Оператор внес немалую лепту в определение социальной характеристики персонажей.

Сильно и показательно для всей работы Екельчика в этой картине решен эпизод «дорога смерти». Длинной вереницей уходит в перспективу линия столбов с привязанными к ним людьми. Их предают сожжению. Столбов в кадре не так уж много, дым костров скрывает их. Но чувствуешь и веришь, что мучительная дорога смерти тянется издалека. Ощущаешь ясно, отчетливо, какое огромное горе переживает украинский народ, как велики его страдания. А ведь кадры эти строятся отнюдь не на показе тяжких физических мучений сжигаемых казаков.

Эмоциональное воздействие этих кадров — в основном результат именно операторской работы. Умело, сдержанно взятая точка съемки, строгое экономное композиционное расположение элементов сцены, направление и высота дыма и пламени, закрывающих часть кадра, и общая тональность его построения определили именно такое, а не иное звучание всего эпизода.

Екельчик хорошо видит природу, умеет определить, какой ее отрезок должен быть взят в рамки кадра. Вспомним глубокие, уходящие вдаль на несколько километров пейзажи с вышками казачьих наблюдательных пунктов. Вспомним сцену возникновения кургана в честь погибшего Тура: нескончаемой лентой идут откуда-то из глубины кадра люди, кажется, что из самой украинской земли возникают они, пришедшие, чтобы высыпать по горсти родной земли на могилу верного ее сына. Вспомним широкую панораму разлившегося Днепра. Хмельницкий говорит, что река набухла от слез народных, и оператор показывает реку так, как будто и впрямь не талый снег и ледяные осколки, а чистые, прозрачные слезы несет она в своем могучем потоке. Не бурные водовороты мутного весеннего половодья, а величавое медленное движение кристально-прозрачных вод дает оператор, избегая здесь резко очерченных контуров, показывая реку с отдаленной точки. Иной показ вызывал бы у зрителя впечатление реальной реки, лишив кадр нужного символического значения.

Вообще Ю. Екельчик умело пользуется выбором точки съемки в зависимости от смыслового значения эпизода. Если 25-метровая вышка, с которой производились съемки штурма замка, нужна была для охвата большой площади «сражения», то тот же прием в другом месте использован иначе. Огромный зал в замке Потоцкого взят сверху с угла, где-то внизу мечется фигура растерявшегося польского гетмана, получившего известие о победе Хмельницкого. Несоответствие масштабов зала и крохотных фигурок гетмана и ксендза подчеркивает мысль о жалком ничтожестве этих людей.

✲

Стилевое единство операторской работы сказывается и в тщательном учете последующих творческих задач при решении каждой данной сцены. Вот внутренность дворца: вековой холод чувствуется здесь; холодом, суровостью веет от каменных стен. За роскошью готического зала угадываешь прохладу и сырость соседних помещений. Если такова атмосфера в жилых апартаментах герцога, то какова же она должна быть внизу, в

башнях, подвалах? Действительно, вот заключенные в подвале дьяк Гаврила и казак Шайтан. Они — по колено в воде. Это — оправдано, подготовлено, угадывалось заранее.

Еще пример. В кадре проходит песня народного горя и гнева. В последующих кадрах песня уже не звучит, но вся общая тональность кадра, его внутренний ритм, его композиционное построение как бы несут в себе продолжение этой песни. А ведь кадр этот снимался, может быть, в другое время, при другом освещении. В то же время здесь в начале фильма оператор всеми доступными ему средствами, давая картину горя народного, стремится также и подчеркнуть, что горе это не безысходное, что в народе живет вера в светлое будущее. Так перекинут мостик от начала фильма к его окончанию: в финале оператор находит яркие, радостные краски, по особому светлые и живые тональности, чтобы передать ликование народное по поводу решительной победы над ненавистным врагом.

☆

Когда впервые смотришь Богдана Хмельницкого, ждешь, что вот-вот в какой-либо из сцен появятся запорожцы, если не пишущие ответ султану, то во всяком случае сильно напоминающие репинское полотно. Соблазн был велик и думается, что многие вряд ли удержались бы от использования этих действительно замечательных образов. У авторов фильма оказалось достаточно такта, чтобы избежать здесь прямого заимствования. «Репинского» в картине ничего нет, хотя ясно, что его работы среди прочих материалов изучены, учтены, и что от них, может быть, отталкивались авторы в поисках внешнего облика героев, грима и т. д. Только раз и, видимо, не нарочно позволили писарю Лизогубу сесть за стол с ужимкой и в ракурсе, напоминающих о писаре с картины Репина. Оператор в соответствии с общей концепцией вещи также проявил хорошую скромность и в изобразительном решении отказался от прямого заимствования у Репина и подражания иным, широко известным материалам и документам.

Вряд ли следует пространно говорить о том, что Ю. Екельчик показал себя прекрасным мастером кинопортрета: люди умело и выразительно выявлены светом, грима и бутафории совсем не чувствуется. Комбинированные съемки и съемки с макетами сделаны столь тщательно, что даже опытный глаз не всегда уловит, где кончается нормально снятая часть кадра и начинается дорисовка или макет. Если бы эти сцены занимали в ленте по 1—2 кадра, их так бы и не удалось отличить от обычной натурной или павильонной съемки; лишь большая их протяженность позволяет определить, как они были засняты в действительности. Это—большая заслуга операторской работы в Богдане Хмельницком.

☆

В Богдане Хмельницком учтен опыт работы над всеми нашими историческими фильмами — от Петра Первого до Суворова. Последней картины группа Богдана Хмельницкого видеть, конечно, еще не могла, но как-то уловила основные правильные тенденции этой ленты. Это уже само по себе свидетельствует, что у нас найдены главные, принципиальные установки для решения проблемы советского исторического фильма.

Массовые сцены фильма Богдан Хмельницкий вряд ли были бы так превосходно поставлены, если бы не были до этого успешно разрешены массовые сцены в ряде больших исторических картин. И это умение постановочного коллектива учесть сильные и слабые стороны предыдущих работ также является большой заслугой. Если в Петре Первом (где на первом плане стояла личность самого Петра и его окружение) в батальных сценах и эпизодах, разыгрывавшихся на фоне пейзажа, горизонт все время был скрыт дымом или туманом, то в Богдане Хмельницком, где крупным планом показан украинский народ, авторы широко открывают горизонт.

Я не представляю себе, как в этой картине можно было показать народ столь же широко и глубоко, ограничив построение кадра пределами переднего плана. То, что было закономерно для Петра Первого, обратилось бы в свою противоположность в рассматриваемом фильме.

С другой стороны, удачно найденные в Минине и Пожарском приемы передачи русского народного стиля и уклада жизни, творчески учтенные и по-новому осмысленные, помогли авторам Богдана Хмельницкого своеобразно, смело и широко воспроизвести в своей картине исторические национальные особенности Украины XVII века. Как и все члены творческого коллектива, оператор строит свою работу, осваивая и учитывая путь, пройденный советской исторической лентой.

В операторской работе Ю. Екельчика чувствуется единое дыхание, твердый и уверенный почерк художника светописи. Эти качества уже в какой-то мере намечались в его предыдущей работе—фильме Щорс. (Напомним, например, замечательную сцену атаки на льду: черные фигуры людей на белом фоне — самый сильный по операторскому мастерству кадр фильма). Но в кадрах Щорса был еще заметен стилевой разнобой. Поиски своего метода изобразительного письма — порой смелые, порой робкие — еще не дали тогда исчерпывающих результатов.

Богданом Хмельницким Екельчик доказал, что он шел дорогой наибольшего сопротивления, правильно понял недочеты и достижения своей работы в Щорсе, сумел исправить первые и умножить последние.

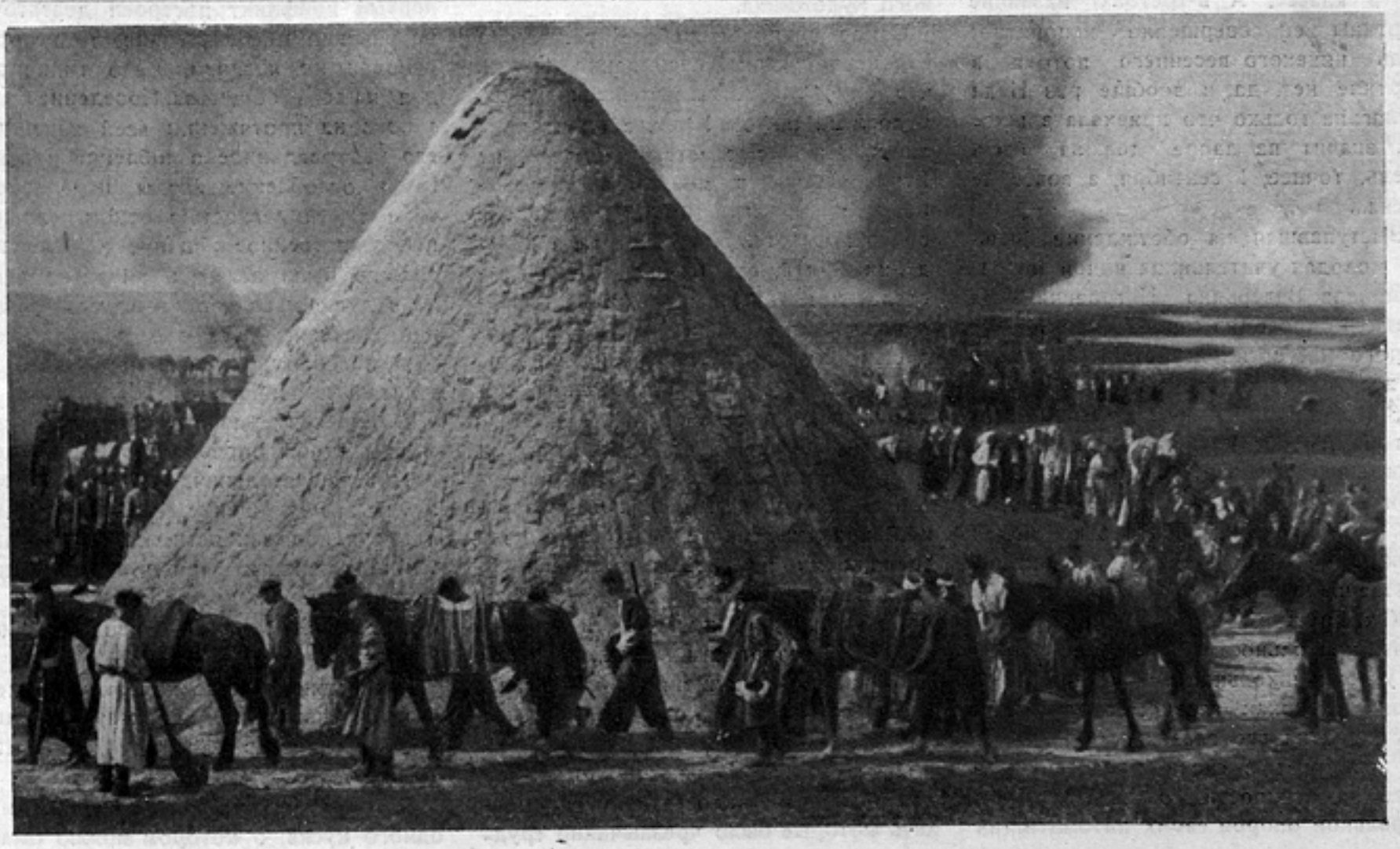
Отталкиваясь от этих успехов, он пошел еще дальше, сумел решить изобразительную часть такого сложного фильма, как Богдан Хмельницкий, не локализуя происходящее в кадре ограниченными рамками пространства, охватываемого объективом, но придавая ему большую масштабность, перспективность, рельефность.

☆

В лице Ю. Екельчика советская кинематография имеет большого и своеобразного мастера светописи, оператора-художника, чьи работы будут двигать вперед теорию и практику операторского искусства.

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото следующей страницы—эпизод похорон Тура. Вверху в центре: засл. арт. РСФСР Н. Мордвинов в роли Богдана Хмельницкого



Режиссер и его фильм

Е. Магат

«ВЕСЕННИЙ ПОТОК»

Сценарий Ю. Слезкина. Режиссер В. Юренев. Оператор М. Магидсон. Союздетфильм. На фото: арт. С. Днепров в роли директора школы и арт. В. Серова в роли Нади Кулагиной

Группа педагогов московских школ обсуждала на киностудии Союздетфильм фильм Весенний поток. Выступали горячо и охотно. Спорили о частностях. Но в целом итоги обсуждения сводились к тому, что создатели фильма с любовью и нежностью рассказали о молодом педагоге и его пути.

И когда обсуждение уже близилось к концу, слово взяла молодая учительница. Она взволнованно предупредила, что и она, подобно героине фильма Наде Кулагиной, недавно окончила педагогический институт. Как и Надя Кулагина, она тоже преподает математику. Это заставило ее с особенным интересом и вниманием следить за ходом событий на экране. Но картина ее горько разочаровала. Во-первых, в классе показана переносная доска, в то время как теперь переносные доски в большинстве школ заменены стенными. Во-вторых, на окнах висят слишком нарядные занавески, каких почти никогда не бывает в классе. А в-третьих, название картины ей совершенно непонятно: ведь никакого весеннего потока в картине нет, да и вообще раз Надя Кулагина только что приехала в школу, значит на дворе должна быть осень, точнее, 1 сентября, а вовсе не весна...

Выступавшая на обсуждении фильма молодая учительница ничем не напоминала Валерьяна Петровича Грушина — одного из героев фильма, которого мастерски играет М. Астангов. И все же присутствующим стало ясно, что Грушин — не вымышленный авторами тип, грушины существуют, они еще встречаются в нашей среде. Они могут быть даже неплохими людьми. Но охарактеризовать этих людей можно коротко и точно: люди, не замечающие главного.

Как Грушин, хороший преподаватель, правильно оценивающий знания и успехи школьников, не видит в своих учениках главного — живых и растущих на его глазах новых людей, не чувствует в своей работе основного — обязанности быть другом и моральной опорой своих питомцев, так и участница обсуждения картины Весенний поток упустила главное: искренность, поэтичность, идущую от сердца правдивость, которыми пронизана эта картина.

Советский зритель еще мало знает режиссера В. Юренева. Если не считать его ранних, давно сошедших с экрана работ, Весенний поток — первая картина Юренева, в которой зритель по-настоящему знакомится с творческой манерой этого своеобразного художника.

Самое ценное в работе режиссера Юренева состоит, несомненно, в том, что ему ненавистны малейшая фальшь и ложный пафос. Юренев видит подлинный пафос советских будней, не нуждающийся в мишурных украшениях, прекрасный именно благодаря своей простоте. Эта простота в поведении людей, отсутствие позы, отсутствие ходульных интонаций, благодарная, нигде и никогда не переходящая в серую натуралистичность, простота и составляют главное достоинство нового фильма.

В картине есть сцены бóльшего и меньшего драматургического напряжения, большей и меньшей жизненной правдивости. Обусловлено это сценарными причинами.

Сценарий Юрия Слезкина, несомненно, обладал достоинствами, и это позволило создателям фильма найти правильное ощущение материала, сделать лирическую, поэтическую ленту о молодости.

Но в то же время сценарий страдал большими недостатками, преодолеть которые было чрезвычайно трудно. Прежде всего он был драматургически не строен. Слишком много препятствий нагромождал автор на пути Нади Кулагиной к овладению искусством педагога. Конфликт, разыгравшийся вокруг судьбы Димы Лопатина, уже доведен автором до благополучного конца, у зрителя возникает ощущение, что лента идет к концу, и в это время начинается новый, почти столь же значительный конфликт с Людой Салтановой. Но если первый конфликт построен достаточно реально и убедительно, то второй основан на явлении, мало типичном для нашего общества. Поведение Салтанова на протяжении всей картины, его неоправданное озлобление против Нади, озлобление Люды, переданное ей с такой легкостью отцом, словно непосредственное общение с Надей не должно было оставить никакого следа в душе правдивой и впечатлительной девочки, — все это делает вторую половину картины натянутой, а местами и неправдивой.

В. Юреневу удалось сделать очень много, чтобы преодолеть эти недостатки произведения, значительно ослабить то ощущение, сюжетной рыхлости и надуманности, которое неизменно возникало при чтении сценария. Однако, недостатки сценария в фильме полностью преодолеть не удалось.

Для режиссерского почерка В. Юренева чрезвычайно характерны цельность, единство в подходе к материалу.

Во всем фильме нет, пожалуй, ни одного куска, о котором можно было

бы сказать, что он выпадает из общего стиля картины. Все компоненты каждой сцены неизменно подчинены единому руководящему принципу: в центре внимания режиссера всегда стоит внутренний мир героя, его психологическое состояние, его поступок. В результате зритель живет вместе с персонажем картины, захвачен происходящим на экране, хотя перед его глазами нет ни пышного зрелищного фона, ни батальных сцен.

«Она была не тороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней...»

И, как известно, именно таким негативным перечислением отсутствующих качеств Татьяны Пушкин достиг бессмертного очарования, которым проникнут портрет его героини.

При построении сцен В. Юренев не гонится за эффектной расстановкой людей и вещей. В первую очередь его интересует только одно: поставить актеров в такие условия, при которых им легко было бы жить в образе, передавать свое состояние, ни на секунду не прибегая к нажиму, к наигрышу. Благодаря такому подходу к актеру, В. Юреневу порой удается достигнуть больших результатов.

Способная актриса В. Серова уже создала в театре и в кино несколько образов. Однако нам кажется, что ее работа над образом героини фильма Весенний поток Нади Кулагиной стоит значительно выше ее предыдущих работ. В этом нельзя не видеть заслуги режиссера.

Работая с В. Серовой, Юренев сумел раскрыть ее лирическое дарование, умение передать без внешней аффектации силу и глубину чувства — качества, до сих пор ею мало проявленные. Надя Кулагина в исполнении Серовой отнюдь не однообразна. Робкая, растроганная девушка в первой сцене ночного осмотра школы; вдумчивый, умный и умеющий владеть собой человек в сцене столкновения с хулиганящим классом; страстный, убежденный педагог в сцене заседания школьного совета; женственная в любви; озорная в быту, — вот грани, которыми переливается этот правдивый образ. В удаче этого центрального образа — основа успеха фильма.

Есть в картине второстепенные, проходные кадры, которые запоминаются благодаря тонкости найденного режиссером и актрисой рисунка. Так, в момент, когда Димка блестяще выдержал экзамен у Грушина, Надя, зазевавшая от радостного возбуждения, роняет с шумом крышку от чернильницы. «Не кажется ли вам, Надежда Ивановна, что в классе несколько шумно?» цедит сквозь зубы Грушин. Надя-Серова поднимает крышку, стучит ею по чернильнице и говорит детям: «Ребята, будем сидеть тихо». Глаза ее в этот момент светятся, а в голосе — любовь к озорным, непокорным, но бесконечно дорогим для настоящего педагога ученикам.

Вообще сцена экзамена относится к числу лучших в картине. Превосходна в этой сцене игра М. Астангова. Сцена экзамена является в картине кульминационной, ибо в ней разрешается основной конфликт с Людой Салтановой. Внешняя драматичность не мешает зрителю сосредоточить свое внимание на своеобразном поединке Нади и Грушина, представителей двух тенденций в педагогической среде. Сцена смонтирована умело: в поле нашего внимания все время остаются и Грушин с экзаменующимся Димкой, и замирающая от волнения Надя, и класс, и старик Шилов. Молодой актер Игорь Бут (этот мальчик снимается уже не впервые) сумел с помощью режиссера тонко передать всю радость Димки, не столько празднующего свое торжество над неверившим в него педагогом, сколько испытывающим подлинное наслаждение от знания предмета.

Второй и, пожалуй, не меньшей удачей фильма является образ Грушина. Перед режиссером и актером М. Астанговым стояла труднейшая задача: не превратить Грушина в потомка Беликова и Передонова, что было бы безусловно грубой принципиальной ошибкой в фильме о советских педагогах. Но режиссер и актер всем поведением Грушина чрезвычайно тактично дали понять, что Грушин не враг, а лишь человек узких взглядов, человек, не замечающий главного. Астангов продумал, понял, почувствовал и воплотил все — от слов и поступков Грушина до его походки, воротничка, толстенной записной книжки. Грушин-Астангов очень искренен, в его поведении нет налета гротеска.

Нельзя признать ровной и бесспорно удачной работу режиссера со всеми остальными актерами—участниками фильма. Работа актера П. Савина в роли Кости Уманцева и некоторых исполнителей эпизодических ролей недостаточно убедительна и мешает созданию в картине законченного ансамбля; это тем более досадно, что В. Юренев в своей работе с актерами близко подошел к решению задачи.

Говоря о работе режиссера с актером, нельзя не остановиться на игре ребят. Он сумел хорошо подобрать детей как на большие роли, так и на крошечные эпизоды. Но главная его заслуга в том, что дети не возомнили себя актерами и не начали «представлять». Простота и естественность их поведения на экране позволяет им сохранить и донести до зрителя все обаяние, свойственное их возрасту.

Вместе с режиссером в этом фильме выступает оператор М. Магидсон. Если В. Юренева наш зритель знает еще недостаточно, то М. Магидсон своими работами давно зарекомендовал себя как зрелый и интересный мастер. В фильме голоса режиссера и оператора звучат в унисон. Повидимому, в творческой индивидуальности обоих много общего. Всей своей работой Магидсон как бы подчеркивает тот же ведущий принцип: ничего лишнего, второстепенного, люди и их состояние постоянно в центре его внимания. Мастерски снят Магидсоном «лунный коридор» в сцене ночного прихода Нади Кулагиной в школу. Эти кадры с дрожащими тенями весенней листвы на стенах, бесспорно, принадлежат к его лучшим работам. Превосходны и кадры, в которых запечатлена весенняя природа,—сад над Волгой, кусты после дождя, березовая роща на рассвете и другие. Для оператора эффектный снимок природы не становится самоцелью; очень хорошо сняты в фильме также портреты.

О простоте, правдивости, естественности фильма мы упоминали уже несколько раз. Что же в таком случае,— могут спросить нас,—отличает картину от добросовестной фотографии и превращает ее в произведение искусства?

Ответ прост. Никакими алхимическими рецептами подобное превращение не могло быть достигнуто. Оно вызвано любовью к теме картины, любовью к своему современнику. Оно достигнуто благодаря тому, что авторы фильма смотрят на окружающее не равнодушными глазами наблюдателя, но ощущают романтику и поэтичность тех событий, которые происходят в нашей стране в наши дни в жизни каждого человека, в устоях каждой профессии. Поэтому простые, ничем не замечательные, на первый взгляд, эпизоды из жизни рядового педагога Нади Кулагиной становятся поэмой о творческом труде и о ценности самого дорогого, что у нас есть — человеческого материала.

Судьба Машеньки

Мих. Левидов

I

«Они приумолкли. Закат догорал. Фонари светили все ярче и ярче. Вечер. Теплый и ясный вечер.

— Да, нелегко, — сказала Маша. — И если бы все начинать сначала, если бы снова повторилось то время, ты знаешь, кого бы я полюбила, Алеша?

— Кого? — спросил он испуганно.

Она долго молчала. Потом сказала:

— Тебя!»

Так заканчивается сценарий Е. Габриловича «Машенька» — тонкий, умный, спокойный сценарий. Концовка канонична; это все тот же, но несколько усовершенствованный «поцелуй в диафрагму». Не следует, однако, относиться снобистски-пренебрежительно к таким концовкам; задача искусства состоит ведь не в том, чтобы придумать эффектный, сногсшибательный финал; задача эта и скромней и трудней; она состоит в том, чтобы творчески оправдать, сделать художественно закономерным простой, естественный, само собой разумеющийся финал, благодаря которому произведение твердо стоит на ногах. Когда «поцелуя в диафрагму» с волнением и нетерпением ожидаешь, когда ощущаешь его необходимость, тогда задача художника выполнена, тогда и возникает момент чудесного в искусстве: хорошо известное приобретает новое, неизведанное звучание, привычный финал видишь как будто впервые...

В сценарии Габриловича эта задача выполнена: известное приобрело в нем новое звучание; в этом и заключается идейно-художественная значимость данного сценария.

2

Великолепна формула Белинского:

«Поэт должен выражать не частное и случайное, а общее и необходимое».

Эта формула не только не устарела, хотя ей без малого сто лет, но приобретает в наши дни значение боевого лозунга, служит критерием, безошибочным и строгим. Действительно, только те произведения советской литературы «поэтичны» — в том смысле, какой вкладывал в этот термин Белинский, — которые стоят на уровне философии эпохи и, этой философией созданные,—ее же объясняют.

В «эстетическом кодексе» Белинского (термин Плеханова) достаточно ясно подчеркнуто, что «поэзия» кончается там, где начинается доказательство, и образ уступает место силлогизму, и что, с другой стороны, не может быть истинно поэтическим то произведение, в котором вместо голосов эпохи и велений судьбы либо звучит «честно-натуралистическая» патефонная пластинка, либо тускло отражается «частное и случайное», в плену которого оказался художник. И метафизичным будет вопрос: какое из двух зол «злее» — пассивное отражательство или капризное выдумывание?.. И то и другое не выдержит прикосновения эстетического кодекса Белинского, который не только не опровергнут в наши дни, но является важной составной частью эстетики социалистического искусства.

Нужно заметить, что Машенька, Маша Степанова, в момент, когда мы знакомимся с ней, принадлежит к профессии весьма обыденной, настолько же скромной, как и ее имя и фамилия, профессии, характерной для «маленьких людей» (это определение сейчас просто немыслимо без кавычек); Машенька служит на телеграфе.

Можно указать, что она самая обычная девушка, не отличается особой красотой, не предстает пред нами в ярком наряде особых талантов.

И следует подчеркнуть, что тот, кого она полюбила, шофер Алексей Соловьев, толком не понимает силы ее любви, не слышит прелести Машеньки — он душевно глуховат... Столкнувшись с Алешей, Машенька не может не попадать в положения комические, даже неприятные. Обычная история.

Эта обычная история заключала в себе достаточно материала, чтоб стать грустной. Так и поступил бы с таким материалом любой новеллист конца XIX, начала XX века. Разница была бы в стиле, в методе, но не в существе, не в пафосе рассказа. Один сгустил бы машенькину судьбу в трагический гротеск, другой предпочел бы эффектную мелодраму, третий соблазнился бы возможностями жестокой психологической новеллы. Но можно ли сомневаться, что не поздоровилось бы Машеньке под пером и первого, и второго, и третьего?

И читателю ничего не пришлось бы возразить. Разве он сам не видел таких Машенек?

Но ничего не возразит против хода судьбы Машеньки—героини сценария Габриловича — наш современный читатель, наш зритель, когда он увидит сценарий осуществленным в фильме. Не только не захочется возражать, — ему захочется убежденно согласиться с автором.

То, что раньше послужило бы материалом для повести печальной, если не трагической, в нашем обществе оказывается достаточно плодоносной почвой, чтоб на ней выросло произведение принципиально оптимистическое, повесть о любви трудной (в жизни «бывает легкая и трудная любовь» — говорит героиня сценария), но о любви в конечном счете побеждающей. Повесть о судьбе Машеньки, написанная Габриловичем, — это повесть о трудной любви и о серьезном воспитании человека. И старый материал, составляющий, так сказать, строительное сырье повести, получает новый смысл и содержание именно потому, что автор стремится запечатлеть в этой повести «необходимое и общее» нашей эпохи, той эпохи, когда закладываются прочные устои нового человеческого общества.

3

Машенька, как сказано, — телеграфистка в маленьком южном приморском городке. Принимая телеграммы, она, как полагается, их прочитывает, не интересуясь их содержанием, механически — безразлично.

Но если ей приходится каждый месяц передавать в Москву телеграмму, сообщающую в наркомат, что местный завод «Красный маяк» не выполняет плана, то вполне естественно в условиях нашей действительности, что для комсомолки Маши это сообщение не безразлично.

И мы считаем органичным и закономерным, что на митинге в городском саду, посвященном прорыву на заводе «Красный маяк», Машенька говорит в горячей речи:

ей стыдно передавать каждый месяц одну и ту же печальную телеграмму. Тут нет ни нарочитости, ни фальши; этот факт целиком умещается в рамках «необходимого и общего».

Но как становится приложимым он именно к данной Машеньке?

Авторы многочисленных, слишком многочисленных рассказов, стихов и пьес, «отражая» действительность, превращают ее в скопище анонимов или людей, отличных один от другого лишь именами и прозвищами. И тогда вот факты «необходимого и общего» теряют свое индивидуальное бытие; превращаются в какую-то универсальную отмычку, открывающую все сердца, само собой разумеется, механические сердца. Тогда вот и возникает этот печальный феномен: «общее» становится безличным, «необходимое» звучит произволом автора.

Не скажешь, что такое произведение искусства живет в эпохе, по той простой причине, что оно вне искусства, оно вообще не живет. А жить оно может лишь тогда, когда «общее» осуществится индивидуально-конкретным и «необходимое» станет художественно оправданным, когда к каждому человеческому сердцу подбирается свой особый ключ, когда Машенькина судьба приобретает только ей свойственный цвет и запах, когда в дальнейшем процессе обобщения в отдельной судьбе мы узнаем эпоху...

У «Машеньки» Габриловича — я говорю и о произведении, и о героине его — удачная судьба: Машенька живет в эпохе, произведение — в искусстве.

Маленькая тихая деталь. Машенька произносит свою речь на городском митинге комсомольцев с места, хотя несколько раз председатель приглашает ее подняться на трибуну. Однако она упорно отказывается и по причине несколько странной: у нее рваные, стоптанные туфли, ей неловко. И мы узнаем, что свои новые туфли Машенька продала, ей нужны были деньги. Дело в том, что Алеша серьезно заболел, и Машенька не хочет, чтоб его перевозили в больницу, она ухаживает за ним сама, у нее большие расходы, а рваных своих туфель она все же стыдится...

Очень трогательно и оправданно она стыдится. Деталь эта образует черту характера, элемент личной судьбы. Деталь сочетается с другими, также тихо трогательными, чуть смешными; перейти неуловимую грань — и они станут слащаво-сентиментальными. Но Габриловичу творчески «везет» — он этой грани не переходит.

Деталь сочетается с другими. Машенька не умеет себя вести с Алешей; им никак не удается договориться. Ей все кажется, что он ее не любит, а только жалеет, что она «навязывается» ему. И действительно, она попадает в нелепое, почти унизительное положение в сцене в ресторане, превосходно разработанной в сценарии. А разрыв Машеньки с Алешей целиком органичен. Мы не возражаем против него. Машенька иначе поступить не могла. Но нам по-настоящему жалко ее жалостью сочувствия. Пусть нам безразличен Алеша, — мы полюбили Машеньку, следовательно, полюбили и ее любовь.

И мы требуем от нее, чтобы она воевала за свое счастье, не сдавалась. Хватит ли у нее сил?

Тут вступает в свои права «необходимое и общее». Конечно, оно, т. е. эпоха, помогает Машеньке. Но нужно заметить: именно Машеньке, а не автору произведения. Как часто автор призывает на помощь эпоху в качестве сюжетного момента и передоверяет ей решение своей задачи, не имея на то никакого права, если только не считать таковым право творческого бессилия...

Не так у Габриловича. Борьба Машеньки за Алешу и ее победа строго обусловлены индивидуальной характеристикой персонажей. Конечно, эпоха помогла Машеньке, но для того, чтобы победить, Машенька должна была быть такой, какой создал ее сценарист.

Стоило ли побеждать? Стоило ли добиваться Алешиной любви? Сомнительным мотивом в сценарии Габриловича может показаться характеристика Алеши, весь его облик. Он легкомысленен, эгоистичен, грубоват, не чуток, непрочь и прихвастнуть, пожалуй, и пассивен... Типичен ли он для советской молодежи, достоин ли он Машенькиной любви? Вопросы эти не могут не возникнуть.

Но они являются плодом узко рационалистического и абстрактно схематического отношения к искусству. Типическое, взятое в плане искусства, отнюдь не означает наиболее часто встречающееся в жизни. С методом статистики в искусстве далеко не уйдешь, и среднеарифметическое нельзя путать с типическим. С полной уверенностью можно предположить, что из десяти советских молодых людей восемь или девять будут вести себя в соответствующих обстоятельствах лучше, чем ведет себя Алеша в начале сценария. Пусть так, но что из того?

С большей долей вероятности можно предположить также, что в каждом из этих десяти, в какой-то мере и степени, зачатке и потенции наличествует какое-либо из отрицательных качеств Алеши, но они не растут, более того, отмирают, ибо их существованию не благоприятствует самый воздух эпохи. Отмирают, но еще не отмерли и существуют в рассредоточенном, рассыпанном состоянии. Художник собрал, сосредоточил некоторые из этих отмирающих качеств в Алеше, но сделал это деликатно, осторожно, не позволив им развернуться пышным цветом. Это ему понадобилось для того, чтобы сделать более значительной, более типической судьбу самой Маши. И он поступил вполне закономерно.

Но задача сценариста была двусторонней. Не только борьба против отрицательного, показанного через некоторые свойства в Алеше, но и борьба за Алешу; борьба автора, с одной стороны, и его героини — с другой. И наибольшая удача сценария именно в том, что сценаристу удалось гармонически сочетать обе задачи: естественно и незаметно одна переходит в другую и создается, так сказать, общий фронт. Личная победа Машеньки — одновременно общественная победа советской морали.

Каким же путем достигается эта двуединая победа? Как раз тем несколько парадоксальным приемом, который может вызвать с первого взгляда некое недоумение. Машенька, которой мы сразу верим, которую сразу принимаем, влюбляется в Алешу, а к нему наше отношение в лучшем случае безразлично. И чем дальше, тем сильней мы привязываемся к Машеньке и тем неприятней для нас Алеша. И мы спрашиваем недоуменно: да достоин ли он ее любви?

Конечно, как говорит пословица, — «любовь зла, полюбишь и козла». Такой «выход из положения» нас никак не устраивает, он противоречит нашему этическому и эстетическому кодексу. Но, подумаем, как характерен для любви процесс «кристаллизации», описанный еще Стендалем. Так и тут: Машенька любит Алешу таким, каким она хочет его видеть. И таким, в конечном счете, она его делает с помощью эпохи, имеющей здесь несомненное право на вмешательство в жизнь этих двух людей. Это вмешательство типично и закономерно, и оно с хорошим художественным чутьем осуществлено в сценарии в том самом сильном его моменте, когда Алеша, встретившись с Машенькой на фронте, угадывает ее скрытое желание. Он идет в бой добровольно, понимая, что этого хочет

Машенька, и чувствуя, что выполнение этого желания снимает с него вину перед ней. Так он и становится тем, каким она его видела, но каким он не был.

И мы видим также: Габрилович написал сценарий не только о любви советских юношей и девушек, но и о воспитании советского человека. Две темы стали двуединой темой: в этом также проявилось «необходимое и общее» нашей новой культуры. Поэтому так убедительно звучит парадоксальная фраза Машеньки, когда она узнает, что Алеша после короткой и решающей встречи с ней (он работает шофером в тыловом пункте) «отпросился у коменданта» и ушел на фронт. «Она сияла. Она обхватила Федора Семеновича руками и, счастливая, бормотала:

— Он уехал... с эшелоном... в 67-й... Уехал, уехал...

— Уехал?.. Чудачка! Чего ж ты радуешься, что он уехал? — спросил Федор Семенович.

— Но как же мне не радоваться, Федор Семенович, — воскликнула Маша, — ведь он мне дороже всего в жизни».

Эта фраза не только парадоксальна, она и опасна: она может показаться и фальшивой при схематическом пересказе сценария. Но она в сценарии — основная, в ней — лейтмотив, сначала робкий и приглушенный, но разворачивающийся потом в подлинную песнь торжествующей любви...

4

Машенька — не новелла, не повесть, не пьеса, а киносценарий. Об этом нельзя ни на минуту забывать, читая данное произведение.

И вот я читаю в уже цитированном финале сценария:

«Она долго молчала. Потом сказала:

— Тебя!»

И я думаю: действительно ли актриса, играющая в фильме роль Машеньки, будет «долго» молчать? Сколько? Минуту — полминуты? Позволит ли ей это режиссер? Конечно, нет! Ведь полминуты молчания на экране — это целые часы в восприятии зрителя. Габрилович это знает не хуже меня. И тем не менее он написал — «долго молчала». Фразу эту написало перо литератора-новеллиста. В новелле она вполне уместна.

Глубоко метафизичен и бесплоден спор о том, является ли сценарий «полуфабрикатом» или чем-нибудь иным. Ясно одно: хороший сценарий — произведение искусства; плохой сценарий — не полуфабрикат и не четвертьфабрикат, а вообще величина мнимая, несуществующая. И условности сценарного жанра так же закономерны, как и условности любого другого жанра искусства. Без условностей искусство вообще почти невозможно.

И нужно далее подчеркнуть со всей категоричностью, что сценарий становится произведением искусства тогда (не говоря об общих идейно художественных требованиях), когда он написан на языке кино. Это самостоятельный и полноценный язык, а не жаргон, паразитирующий на драматургическом или прозаическом языке.

Законы киноязыка далеко еще не разработаны. Теория сценарного мастерства значительно отстает от его практики. Это немудрено: ведь искусство кино, и тем более звукового кино, родилось на наших глазах. Некоторые попытки построить теорию сценария — драматургию кино — были уже сделаны, но это только попытки более или менее удачные. И наши сценаристы зачастую бродят ощупью, экспериментируют, ищут...

Мы внимательно изучаем американское кино, анализируем его поэтику и технологию американских сценариев. Но воспользоваться опытом американского кино мы можем лишь в очень ограниченных пределах.

Основная проблема, стоящая перед каждым сценаристом, который хочет работать в области искусства, а не быть поставщиком более или менее подходящего сырья, заключается в умении найти правильное взаимоотношение между двумя главенствующими элементами киноязыка: речью персонажей и речью автора через показ-описание. Не сказать от имени персонажей того, что лучше показать. Не показать того, что выгоднее сказать. И в то же время большую творческую ошибку совершит сценарист, который сочтет, что вся описательная часть сценария не что иное, как грамотно написанные указания режиссеру. Сценарист должен видеть то, что описывает не обыденным, а художественным зрением и рассказать об этом не репортерски-протокольным, а художественным методом, безотносительно к тому, рассчитывает ли он на напечатание сценария.

Такой творческой ошибки автор сценария «Машенька» не совершил или, во всяком случае, не хотел совершить.

Но проблему, о которой мы говорим, не во всем и не всегда ему удалось разрешить. Нельзя, например, не заметить даже невооруженным глазом, что если маленький городок показан прекрасно, экономными, но выразительными штрихами, то в сценах на фронте Габрилович пошел по линии наименьшего сопротивления, ограничившись сухим отчетом о происходящем, — тут он ничего не изобрел, ничего не нашел... А когда дело доходит до сцены Машеньки с Алешей, протоколист вновь уступает место художнику.

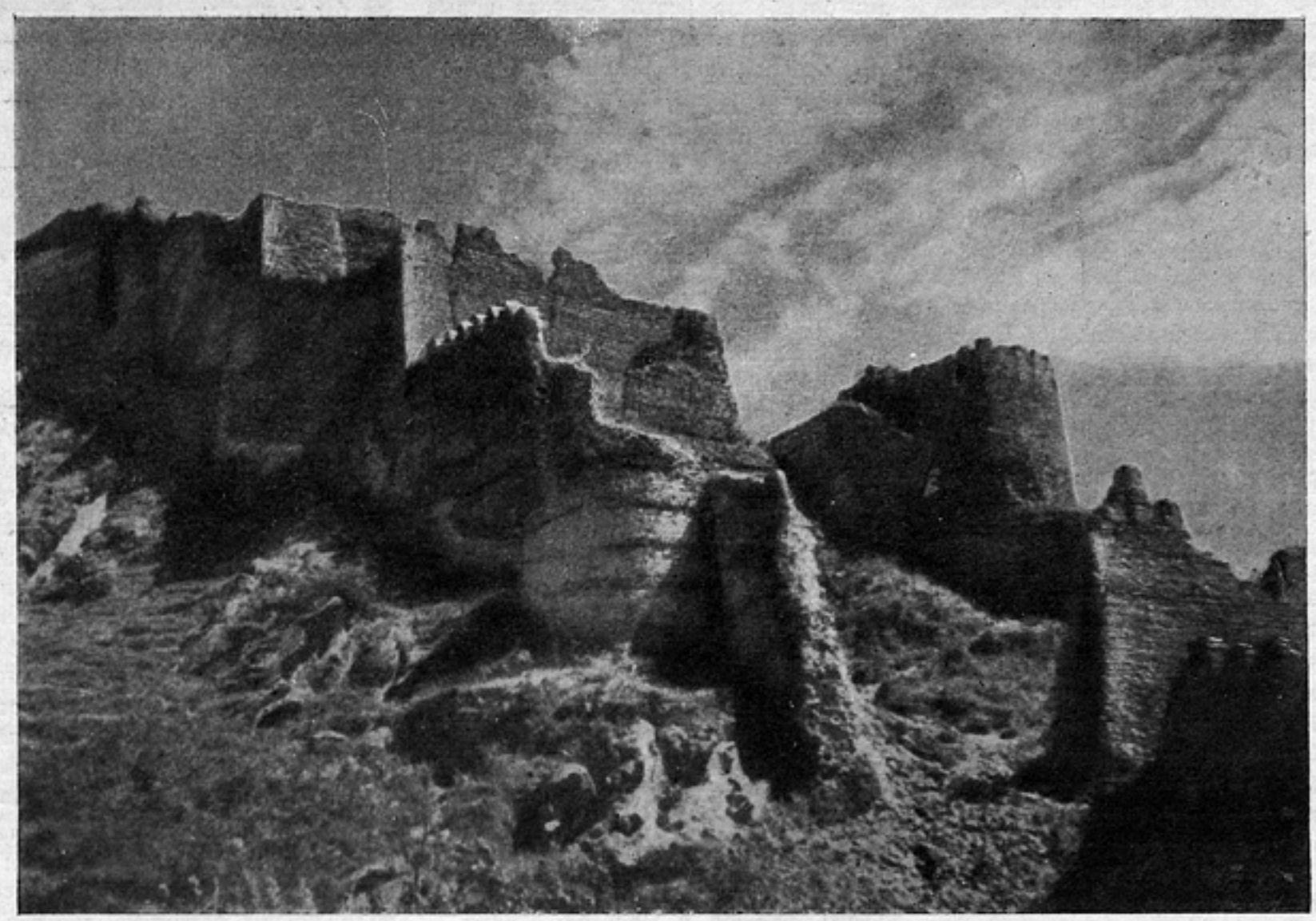
Правильное ли нашел сценарист взаимоотношение между указанными элементами киноязыка? Опять-таки не во всем и не всегда. Чувствуется, что в стихии показа-описания сценарист дышит легче и свободнее, перо его увереннее, выдумка смелее. Очевидно, поэтому он слишком скуп на диалог, прибегая к нему лишь в случае явной необходимости. Можно с полным правом восставать против слишком пышного, на эффект бьющего диалога некоторых американских сценариев. Но ведь скромный диалог — это отнюдь не означает бедный диалог. У Габриловича же по большей части он беден, он не живет своей собственной жизнью, сплошь и рядом просто воспроизводит титры немого кино, выполняет голо сюжетные функции.

И если в основном правильно, что диалогический материал Машеньки приглушен — обычная, скромная девушка, — то все же хотелось бы, чтобы в какие-то моменты богатству ее души соответствовали выразительность и богатство речи.

Критический анализ сценария Габриловича можно было бы и продлить. Конечно, сценарий о Машеньке отчасти — об Алеше. Но следует ли из этого, что остальные, «проходные» персонажи должны быть так условны? Как сказано, Габрилович чувствует себя привольно в области описания. Значит ли, однако, это, что он имеет право «отыгрываться» от специфики кино штампами художественной прозы вроде указанного — «долго молчала»?

Можно было бы умножить примеры, но все они в своей совокупности решающей роли не играют. У Габриловича есть прекрасное чувство киноязыка: вспомним хотя бы начало сценария, эпизод в ресторане, сцены финала — передачу письма и переброску Машенькиного ответа Алеше. Это подлинно творческие, талантливые находки.

И что еще важнее, сценарий Габриловича — умный сценарий. В нем есть прекрасное сочетание поэзии и мысли. В малом он показывает большое. Он — сценарий советский, он современен в лучшем смысле слова... Это произведение о человеческой судьбе и, следовательно, произведение искусства.



«ПО СТАЛИНСКИМ МЕСТАМ»

Сценарий С. Владимирского и М. Зиссельмана. Режиссер Д. Дубинский. Операторы Гр. Могилевский и Е. Лозовский.
На фото вверху: вид Горийской крепости; внизу: старая улица в Гори

Великие будни

А. Розовский

История «великих будней» возвращает нас ко времени гражданской войны. Начало советской кинематографии положила военная кинохроника; здесь же на фронтах рос и закалялся первый создатель этой хроники — советский кинооператор.

Кинохроника, положив основу советской кинематографии, не утратила своего значения до наших дней.

Основным хроникально-документальным периодическим фильмом является Союзкиножурнал, выходящий в Москве 10 раз в месяц.

СКЖ — это документы о повседневной жизни советской страны, о буднях нашей родины, запечатленные на пленке.

СКЖ — кинодокумент, который должен иметь ценность не только сегодня. Ведь хроникальный подбор номеров СКЖ должен составить кинолетопись великой державы — Страны Советов.

Полторы-две минуты длится показ на экране одного сюжета. Как ясно и четко должна выявляться его целеустремленность! Как экономно должны занимать режиссер и оператор ограниченный метраж!

Когда зритель смотрит СКЖ, многие сюжеты кажутся ему знакомыми: он их уже где-то видел или читал о них. Вот тут-то возникает и невольно напрашивается сравнение кинохроникального сюжета с газетной заметкой, помещаемой в «Правде» под заголовком «Отовсюду». В газете мы читаем о факте. В СКЖ мы хотим этот факт видеть.

Кинохроника должна дополнять художественный фильм фактами — неоспоримыми, художественно поданными, глубоко интересными, легко запоминающимися, она должна воспитывать миллионы зрителей, которые ежедневно заполняют советские кинотеатры. Кинохроника должна быть пропагандистским фильмом, агитировать жизнью, фактами так, чтобы зритель мог сделать только один вывод, направленный «к одной и единственной цели: борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее...» (Ленин).

В свое время «Искусство кино» писало: «Мы любим и умеем снимать праздники, парады, рекорды, из ряда вон выходящие явления. Но будни, слагающие их чудесные факты, мы снимаем хуже, бледнее».

Может быть, даже безусловно, снимать будни труднее.

В свое время кинохроника показывала 152-летнего Хапара Киуту, жителя Абхазии, его детей, внуков, правнуков и праправнуков... Оператору удалось показать в этом киноочерке не только потреты людей, но и отношение к ним, продиктованное сталинской заботой о человеке. И это как раз очень важный момент — найти собственное отношение к снимаемым на пленку явлениям, дать свое толкование сюжету.

✲

Кинооператор-журалист Р. Кармен определяет задачи оператора кинохроники так:

«Прежде всего, он должен находить в окружающей его жизни интересные явления и события; второе — в комплексе найденных интересных явлений и событий он должен отобрать главное; и третье — свежо и увлекательно рассказать о нем, выявив свое отношение к отображаемому материалу».

Это правило всем хорошо известно. Однако практически мы не видим особых успехов в работе СКЖ, за малым исключением. Очередные выпуски СКЖ (№ 16—22) со второй половины февраля по первую декаду марта не блещут ни разнообразием сюжетов, ни формой подачи, ни техникой выполнения.

В № 16 СКЖ, в сюжете «Подарок метростроевцев» основой сюжета является досрочная сбойка стахановцами-проходчиками 14-го участка шахты № 22 с шахтой № 21. Трафаретно (метро уже много раз показывали) выглядит этот сюжет; вследствие невыразительной съемки зритель воспринимает содержание сюжета только со слов диктора. Вот это неумение изобразительно передать сюжет настолько убедительно и понятно, чтобы он не нуждался в дикторском тексте, — главный недостаток СКЖ.

«Экзамен гроссмейстера П. Кереса» — сюжет того же № 16. П. Керес — студент физико-математического факультета Тартусского университета — держит один из экзаменов. Но ведь мы знаем Кереса, прежде всего, как одного из лучших шахматистов, и если бы режиссеры нашли способ показать Кереса и в том виде деятельности, который сделал его широко известным, сюжет стал бы теплее и интереснее.

В № 17 СКЖ показано награждение академика С. А. Чаплыгина в Кремле званием Героя социалистического труда и вручение ему ордена Ленина и золотой медали «Серп и молот». Надо было показать каким-либо способом — хотя бы схематично — кто такой академик Чаплыгин, в чем заключаются его большие заслуги перед родиной, перед наукой.

Хорошо запоминается один сюжет из № 16. На ташкентском заводе «Металлоширпотреб» из металлических отходов изготовляют бытовые приборы. Работница, заканчивая полировку чайника, смотрит на него, как в зеркало, и кокетливо поправляет прическу. Этот штрих невольно вызывает улыбку зрителей и запоминается. Эта «игровая» деталь показывает и качество внешней отделки выпускаемых на заводе предметов.

Другой пример удачно задуманного и правильно снятого сюжета: Карпаты. Лесные разработки. Лесорубы подпиливают огромные деревья. Вначале пилят медленно, спокойно. И у зрителя невольно возникает вопрос, зачем показывать так долго одни и те же движения лесорубов?.. Но зритель не успевает закончить и оформить свою мысль, как уже ему ясно, в чем дело: режиссер и оператор не случайно задержались на этих движениях. Они показали постепенное ускорение движения и тогда стало понятным, что это стахановцы, вероятно, одни из первых среди лесорубов леспромхоза Черновицкой области. Показанная деталь продумана и целесообразно выявлена.

И в том же номере мы снова сталкиваемся с трафаретной, невыразительной подачей материала: рука держит готовый подшипник. Это заключительная деталь сюжета «Новые производственные победы», — ко дню открытия XVIII Всесоюзной партконференции выпущены первые подшипники Саратовского завода. Но сколько рук, держащих ту или иную деталь, иной вид продукции, уже видел зритель СКЖ! Следовало бы поискать другую форму для заключительного кадра сюжета.

В № 19 скульптор Манизер работает над проектом памятника Ф. Э. Дзержинскому. Начало сюжета — детали памятника, кончается сюжет общим видом монумента. В спокойных тонах показан оператором Г. Симоновым переход от части к целому.

«В гостях у сыновей» (в том же номере). К братьям-патриотам Михеевым, окончившим бронетанковое училище и ставшим командирами Красной Армии, приезжает их отец. Интерес сюжета заключается в том, что, ознакомившись с полученными его сыновьями знаниями, Михеев-отец демонстрирует перед детьми свое искусство стрелка. В небольшом сюжете видна большая, повседневная работа по укреплению обороны нашей родины.

Оператор-режиссер Р. Кармен рассказывает о резьбонакатном станке. Сюжет озаглавлен «Выставка станков» (№ 21), но в сущности он показывает лишь этот станок. Раньше нарезание резьбы на метчиках производилось на токарных станках и занимало 5—6 минут, а сейчас на резьбонакатном станке—всего 2½ секунды. Один новый станок заменяет 60 токарных станков. Р. Кармен показывает станок и его работу скупыми кадрами. Все детали сняты обоснованно и продуманно. И когда нарезанные метчики начинают с необыкновенной быстротой падать со станка, зритель верит в преимущество этого станка и испытывает гордость за успехи социалистической индустрии. Эта лаконичность и уменье показать многое в малом должны быть основными качествами каждого советского кинохроникера.

Крупные в жизни страны события показаны торжественно и красиво, правда, несколько однообразно: IV съезд КП(б) Эстонии (в № 16), Заседание I сессии Верховного Совета Молдавской ССР (№ 17), Вручение орденов руководящим работникам Армении (№ 20). Наряду с показом демонстрации, в которой участвовало свыше 400 000 человек, с выступлением председателя СНК Грузии т. Бакрадзе, говорившего о расцвете орденоносной Грузии, операторы засняли и легкую остроумную деталь: артисты театра пародируют типы старого Тифлиса...

Отдельно хотелось бы остановиться на спортивных сюжетах СКЖ. В № 16—в сюжете о лыжном походе пограничников оператор Ф. Овсянников дал хорошую фотографию и умело заснял ландшафты. В № 17 — розыгрыш личного первенства Советского Союза по конькам (Иван Аниканов и Татьяна Карелина — абсолютные чемпионы СССР)—прекрасно снят каток при ночном освещении; в № 19—высокогорный спорт (Красноярский край) — лыжники. Оператор С. Хмелев заснял чудесные пейзажи с яркими солнечными бликами... В № 22 мы видим розыгрыш кубка по хоккею между женскими командами «Буревестника» и «Динамо»...

Но во всем этом, к сожалению, очень мало режиссерской выдумки. У нас очень любят спорт и готовы смотреть спортивную хронику в каком угодно количестве. Спортивный материал — выигрышный для операторов, самоигральный. Но этим нельзя пользоваться и подавать одну «живую фотографию» да прекрасные ландшафты.

№ 18 СКЖ от 23 февраля посвящен Дню Красной Армии и состоит из шести сюжетов: рабочий день Героя и Маршала Советского Союза наркома обороны тов. С. К. Тимошенко; соревнование танкистов; на разведке; часовые границ (Казахская ССР); художники Красной Армии (студия изобразительного искусства им. Грекова); на старте всеармейского лыжного кросса.

Генерал-майор И. Галицкий пишет в статье «Не отставать от жизни»:

«...Как это ни странно, наиболее удачными картинами являются те, в которых рассказывается о нашем славном боевом прошлом, в частности о периоде гражданской войны. Когда же киноработники обращались к сегодняшним дням Красной Армии, которую они могли воочию наблюдать и всесторонне изучать, язык их неизвестно почему становился недостаточно ярким и выразительным... Кинокартины плохо пропагандируют упорство в преодолении трудностей учебы и боевой обстановки. Слишком легко достаются победы, одерживаемые на экране! До сих пор в наших фильмах отдавалось предпочтение авиации и танкистам...»

Эти критические замечания как нельзя более подходят к № 18 СКЖ. Очень легко ловят «нарушителей границ» в сюжете «Часовые границ»... Очень мало показана пехота, совсем не показана работа саперных частей, артиллерии, радистов, мастеров проволочной связи...

В этом месте уместно вспомнить вопрос, поднятый оператором Т. Бунимовичем: если очерк имеет 300 метров, — над сценарием думают, о нем помнят и заботятся; если же очерк не превышает 50 метров, то считается, что сценария—авторской работы—здесь уже нет и быть не должно...

Вопрос о существовании сценария хроникального сюжета должен быть связан с подготовкой специальных работников киноперидики — операторов-режиссеров-сценаристов.

Общим недостатком почти всех номеров СКЖ является преобладание дикторского текста. Очень мало синхронных сюжетов, хотя синхронность придает сюжету большую убедительность («Выставка станков» в № 21). Значительное количество сюжетов приходится на крупные центры. «Районные» события почему-то отходят на задний план...

Основная установка СКЖ — не отставать от жизни — ни в смысле фиксации события, ни в смысле сроков показа события зрителю. В печати и на всех совещаниях СКЖ очень часто ругают за то, что он запаздывает, выходит нерегулярно (надо прибавить «Выходит на экран»), в некоторых областях его совсем не видно, или же — его смотрят с таким запозданием, что лучше бы и вовсе не смотреть.

Эти нарекания вполне справедливы. В Москве, в кино, на одной из центральных улиц — на Арбате — 9 марта демонстрировался СКЖ № 19, датированный 25 февраля, в то время, как на студии уже готов СКЖ № 22 (8 марта) и монтируется № 23. Невольно возникает вопрос: где же появляется СКЖ в день его официального выхода? Когда зрители арбатского кино увидят СКЖ № 22 от 8 марта, если после 9 марта им предстоит еще смотреть №№ 20 и 21... А ведь 9 марта зрители Москвы должны были уже смотреть «вчерашний» № 22, который послезавтра должен уже быть заменен свежим номером СКЖ—23-м. Когда же при таких темпах продвижения фильмов № 22 появится в Калинине, в Свердловске, в Иркутске?

Из-за запоздалого выхода на экраны многие сюжеты СКЖ оказываются устаревшими и неинтересными.

Каждое событие в нашей стране насыщено политическим содержанием. Передавая его с экрана, мы фиксируем внимание на данном событии, учим, агитируем. Поэтому в каждом событии нужно выбирать самое важное и отбрасывать все второстепенное, а каждый «сюжет» киножурнала СКЖ своевременно показывать зрителю.

«Пройдут десятки лет, — пишет оператор Борис Макасеев, — и наши простые кинорассказы, запечатлевающие жизнь такой, как она есть, рассказы о буднях современных советских людей — красноармейцев, стахановцев, литераторов, ученых, артистов — будут смотреться как хроника величайших в мире исторических событий...».

Советские операторы и режиссеры хроники и документального фильма работают не только на сегодня, но на зрителя будущих поколений. Это придает их работе большое значение и возлагает на них большую ответственность.

Опыт работы Зархи и Хейфица

Очерк

Ал. Оленин

Для Зархи и Хейфица работа драматурга, режиссера и актера — единый процесс создания картины, сложный, логический и совместный путь от зарождения темы до выпуска картины на экран.

Понимание режиссерами процесса создания фильма открывает пути для обогащения творчества и драматурга и актера. Зархи и Хейфиц не представляют себе драматического произведения без режиссерского вмешательства. Стилистика режиссерской работы начинается для них там, где любой драматургический замысел входит в цепь их личных творческих ассоциаций.

Как зачиналась картина Депутат Балтики? Каким путем режиссеры пришли к тому результату, который заставляет и через два года после выпуска картины вспоминать о ней с трепетным волнением.

Сценарий Беспокойная старость в его первой редакции был абсолютно чужд молодым режиссерам. Но вот однажды в гостях у одного из своих приятелей они встретились с его отцом, знаменитым психиатром. Нелюдимый, желчный, на первый взгляд, злой старик оказался человеком исключительно острым, широким в своих чувствах, гостеприимным и обаятельным. Он ни за что не хотел расставаться с новыми знакомыми и, прощаясь с ними, горевал, что встреча была так коротка. Эта встреча была решающей. Она вызвала в режиссерах личные ассоциации с будущим профессором Полежаевым. Художники помирились с темой и, больше того, зажглись ею. Это был первый шаг к знакомству с психологией старости, который в дальнейшем привел к тщательному изучению жизни и характера Менделеева, академика Павлова, знаменитого хирурга Оппеля.

Все это было прямым вмешательством в область деятельности драматурга и одновременно приводило к обогащению сценария.

Страницы биографий и рассказы современников, близких к великим старикам, раскрыли режиссерам тончайшие детали их характера и поведения. Так например, Павлов любил часы, а хирург Оппель, чувствуя приближение смерти, придвинул к своей кровати стол, поставил на него часы и писал до последнего вздоха, торопясь закончить научный труд.

Когда к Менделееву приходили гости и садились пить чай, вскоре раздавался возглас хозяина: «Ну, время, время-то идет!» — и гости тотчас же расходились.

Так у режиссеров и драматургов родилась подтема пафоса времени, любви к секунде, характерной для стариков-ученых. Старики не любят стоящих часов, и поэтому, прежде чем уйти в книги, Полежаев подтягивает гири часов, а в речи в Петросовете рождается фраза: «Берегите время!»

Процесс изучения психологии старости, ознакомление с событиями 1917 года, изучение петербургской интеллигенции, — все это не было уже узко режиссерской функцией. Это было одновременно и работой над драматургией будущего фильма, работой, которую Зархи и Хейфиц проводили до конца съемочного периода. Для них не существует положения, что режиссерская работа кончается с момента завершения так называемого «железного» сценария. Рабочий сценарий они создают лишь после репетиционного периода — периода внутреннего обогащения режиссера, драматурга и живого результата всей работы актера. Но в задачу репетиций, которые проводят Зархи и Хейфиц, не входит показ найденного в виде театрализованного спектакля, что практиковалось в ленинградской мастерской С. Юткевича и в работах Л. Кулешова.

Зархи и Хейфиц фиксировали все репетиции в специальном дневнике во всех подробностях. Все записанное прочитывалось и расшифровывалось перед самой съемкой.

В дневнике есть такая фраза: «Сделать маникюр Жакову». Она не случайна. Это результат очень тонких заключений, родившихся на репетициях. У сценариста Л. Рахманова Воробьев был длинноволосым мистиком под философа Соловьева. Знакомство режиссеров с материалами 1917 года убедило их, что это неверно, и поиски Жаковым органического поведения Воробьева привели к тому, что он стал брезгливым «человеком с маникюром». Такому «интеллигенту» противно нести в руках полученную по «академическому пайку» селедку. Отсюда и положение рук Воробьева-Жакова: одна рука прижата к туловищу, другая оттянута далеко в сторону. Отсюда и новые реплики мелкого человека, «преданность» которого своему учителю определяется карьеристскими побуждениями. Здесь с функциями драматурга скрещиваются уже функции актера как участника единого процесса работы. Как часто в практике наших студий мы встречаемся с таким фактом, когда режиссер втискивает актера в Прокрустово ложе заранее предположенного образа, забывая о логической последовательности человеческого поведения, в результате которой рождается образ.

Зархи и Хейфиц не стремятся предугадать весь образ и его поступки, и поэтому значительную роль в их работе играют элементы находки, «случайного», требующие от них умения тщательного отбора.

Однажды по пути на натурную съемку сломался автомобиль, и группа решила ехать на трамвае. Черкасов вскочил на ходу. Так родились в картине и трамвай и желание Полежаева вскочить на него на ходу. Это было для Полежаева до конца органично.

Случайно появилось в фразе Полежаева, обращенной к студентке-саботажнице: «Уйдите вон», дополнение, которое так превосходно принимается зрителями: «И вы, с пробором». На съемке перед Черкасовым сидела девушка с тщательно расчесанным прямым пробором.

Фонограмма музыки, на которую наложен замечательный крупный план плачущего Полежаева (тема одиночества), оказалась длиннее, чем это требовалось, и вот режиссеры решили использовать снятое ими изображение до самого последнего кадрика. Случайное удлинение плана усилило воздействие трагического куска. Оказалось, что именно так надо.

Но «случайное» не тянуло Зархи и Хейфица на путь натурализма, к отображению событий, лишенному реалистической правды. Жизненная, иногда случайная ассоциация прохо-

дит у художников сквозь строгий фильтр художественного мышления и помогает созданию образа. Любая деталь быта преломляется в творческом процессе и случайное становится в произведении необходимым.

В то же самое время целый ряд задуманных вещей, которые порой превосходно удавались и авторам и актерам, в дальнейшем отпадали, так как в них не было прямой необходимости.

В картине действует матрос Куприянов. Вначале матросов было трое, но двое из них отпали.

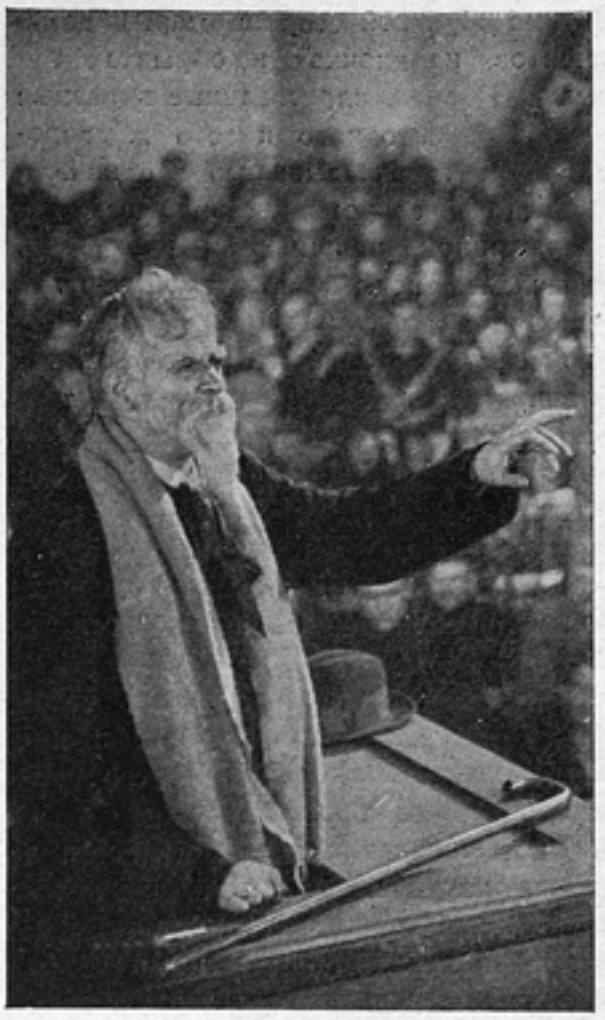
Привычная черта великого старика сообщать свои знания окружающим подсказала сцену, в которой Полежаев приглашает к себе дворника и сторожей и читает им отрывки из своей книги. Слушатели принимают его за чудака. Эта сцена также отпала: ее комедийное звучание оказалось самодовлеющим. Отпала и сцена, в которой во время стрельбы на улице Полежаев дома, облаченный в мантию ученого Оксфордского университета, читал жене латинские стихи. Романтичность сцены показалась чрезмерно подчеркнутой, надуманной, хотя основа ее была вполне правдоподобна. Тимирязев любил надевать свою мантию и с некоторой иронией демонстрировать ее гостям.

Чем больше режиссеры работали со сценаристом и с актерами на репетиции, тем больше у них возникало деталей и тем. Они умели отсекать ненужное с тактом настоящих художников, для которых идея вещи в целом дороже хотя бы удачных, но самодовлеющих эпизодов. В картине осталось лишь то, что проверено самой жизнью, что прошло через ее фильтр. Всякая деталь, всякая черта, подмеченная в жизни или узнанная из мемуарной литературы, становилась под резцом художников чертой конкретного актерского образа.

Таков Полежаев. В нем мы видели черты великого Менделеева, который внешней грубостью маскировал свою природную застенчивость.

Откуда появилось в картине обращение к матросу с требованием вернуть карандаш? От Менделеева, который злился, когда ученики воровали у него на память карандаши.

Откуда поиски в карманах несуществующих там денег? От академика Павлова, который не знал, как покупаются в магазинах вещи: он слишком был поглощен наукой, чтобы думать о вещах и деньгах. Полежаеву также никогда и ни за что не приходится платить. Об этом заботится его жена Мария Александровна, игра которой строится нарочито второпланно. Она всегда как бы в тени, но всегда с мужем.



«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»

Сценарий Л. Рахманова, А. Зархи и И. Хейфица. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц. Ленфильм. На фото: нар. арт. РСФСР Н. К. Черкасов в роли профессора Полежаева

Откуда некое «конструктивное» воплощение старости через лесенку у книжного шкафа, по которой медленно взбирается Полежаев? Откуда и скрывание старости (старики, как правило, не любят ею бравировать), когда Полежаев взлетает по лестнице в университете? От Тимирязева, жившего на пятом этаже и взбегавшего по лестнице с быстротой юноши.

В картине все от начала до конца подсказано жизнью. Молодые художники обладают самым главным качеством — познавать жизнь и фантазировать. Поэтому картина дышит таким замечательным оптимизмом даже в самых трагических сценах.

Режиссеры умеют сатирически уничтожать врага (все поведение Полежаева в отношении Воробьева). Во время репетиций у Черкасова-Полежаева все время было желание побить Воробьева зонтиком. Это желание актера было использовано режиссерами во время речи профессора в Петросовете. После слов: «У меня был ученик, я его прогнал», Полежаев ударяет по трибуне палкой, что вызывает у зрителя уничтожающий смех по адресу Воробьева. Всю роль Полежаева режиссеры строили на мягком юморе (даже в трагических сценах), в чем им всячески помогал Черкасов, чья актерская стихия — мельчайшая деталь, т. е. тонкость правдивого человеческого поведения, которое в актере определяет художника.

Направлять эту стихию в верное русло, помочь актеру постигнуть искусство проникновения в жизнь изображаемого им человека, соединить свойство этого человека с собственными особенностями исполнителя — задача, которую ставили перед собой и решили Зархи и Хейфиц.

И в следующей своей работе режиссеры остались верными и своим художественным приемам и творческим принципам.

Что общего в образах профессора Полежаева и Александры Соколовой — героини Члена правительства? Как будто ничего общего. И время жизни их разное, и среда у каждого другая, и интеллект различен. Но их роднит борьба за счастье народа, жгучая ненависть к враждебным силам, к косности. Их роднит внутреннее благородство и скромность, свойственная людям кристально чистой души.

И еще одно обстоятельство, больше чем что бы то ни было другое, роднит профессора и колхозницу. Оба они государственные люди Страны Советов.

В том, что Зархи и Хейфиц останавливают свое внимание именно на таких героях, есть помимо общности темы и другая закономерность. Она выражена в желании найти в любом характере кажущуюся на первый взгляд несовместимость вещей. В этой несовместимости кроется своеобразная, в хорошем смысле «анекдотичность» характера, дающая актеру бесконечные возможности игры острой и смелой, в которой не может быть никакого ограничения приема, игры, допускающей переход даже в эксцентрику. И в результате такая игра раскрывает со всей полнотой, во всем сложнейшем многообразии глубокий социальный смысл явления.

И вот героем Депутата Балтики режиссеры делают старого человека и одновременно юношу, бунтаря, мятежника в своей косной среде, а в Члене правительства — крестьянскую бабу. Да, да, не просто женщину, а именно бабу, «бабу-министра». Подсказать актеру такой образ значит до конца определить его характер. В такой роли,

как говорится на актерском языке, «есть что играть». И какой громадный социальный смысл в постепенном снятии кажущегося несоответствия между понятиями «баба» и «государственный человек»!

Таким образом острые сопоставления в одном и том же человеке противоположных его черт и нахождение их органического единства является как бы основной рабочей формулой Зархи и Хейфица. Она рождена не домыслами, а непосредственным общением с людьми, с жизнью.

Так же как и Полежаев, Соколова в исполнении В. Марецкой — не заранее увиденный режиссерами образ. Он создавался в совместной работе со сценаристом и актрисой; он собирался по маленьким крупицам с отбором из подсмотренного в жизни тех драгоценных жемчужин, которые создают бесконечно разнообразную гамму человеческого характера.

На этот раз поиски этих жемчужин ввели режиссеров не в ленинградские профессорские квартиры и университетские аудитории, а в крестьянские избы, на широкие колхозные поля. И там, как в свое время со стариком профессором, они случайно встретились с человеком, который сыграл решающую роль для картины. Он подсказал режиссерам не только характер поведения героини, но и выбор самой актрисы. Этот человек — депутат Верховного Совета РСФСР Татьяна Ивановна Санина — как две капли воды был внешне похож на Веру Петровну Марецкую.

Время, прожитое режиссерами у Татьяны Ивановны Саниной в маленькой деревне в 26 дворов недалеко от Старой Руссы, повторилось несколько позже в студийных павильонах, потому что события Члена правительства во многом были также похожи на деревенские под Старой Руссой, как Марецкая была похожа на Санину.

Что же такое примечательное нашли в Саниной режиссеры? На первый взгляд как будто ничего. Вначале они подметили черты, которые могли даже показаться непривлекательными. Она не проявляла особенного гостеприимства и даже решила с выгодой для себя использовать своих гостей.

Дело в том, что сама она не любила писать писем, и ответы на письма своих избирателей обычно диктовала колхозному счетоводу, которому надо было специально платить за сверхурочную работу. И вот Санина «приспособила» к этому труду кинорежиссеров. Писали они под диктовку на обратной стороне старых документов, на клочках и обрывках бумаги. Письма, адресованные в разные учреждения одного и того же города, обычно вкладывались в один конверт, а в сопроводительной записке, обращенной, например к прокурору, значилась просьба переслать другое письмо в райзу или в наробраз. Но во всем этом не было ничего от мелочности, от жадности по той простой причине, что с таким же хозяйским чувством она отбирала в хлеву каждую чистую соломинку, ругала колхозницу так, что стон стоял в избе, когда ту обсчитывали в городе на пять литров при сдаче колхозного молока.

Это была бережливость человека, для которого большие и малые общественные дела — его собственное, его личное дело.

Этот «подгляд» дал свои ростки в поведении В. П. Марецкой, для которой личная заинтересованность Соколовой в делах общественных была ключом к решению всего образа. Вспомним хотя бы такую деталь, как собирание Сашей хлебных крошек со стола президиума колхозного собрания.

Татьяна Ивановна Санина принимала очень много людей и в любое время, причем выслушивала их, не прекращая своей домашней работы и ухода за детьми (не отсюда ли появление на собрании ребенка Соколовой?).

Однажды, когда Татьяна Ивановна кормила грудью сына, в избу вошла старуха и остановилась у дверей.

«Садись на стул, — предложила ей Татьяна Ивановна».

В комнате кроме стула были и скамейки. «Садись на стул» означало особое уважение хозяйки к пришедшей.

«Рассказывай с чем пришла».

Старуха при виде кормящей матери сначала стеснялась, но потом осмелела и обратилась с таким вопросом:

«Есть ли у нас закон, что сын должен помогать своей старухе матери? Мой сын отказывается».

«Не читала, не знаю, — ответила Татьяна Ивановна, но потом, немного подумав, сказала: — Видишь вот, я сейчас кормлю своего сына. Пройдет двадцать лет, мне будет шестьдесят. Что же, он не станет меня кормить? Конечно, есть такой закон, а нет — значит будет».

В этом выводе Татьяны Ивановны весь смысл законов советского государства, законов, не продиктованных

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Сценарий К. Виноградской. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц. Ленфильм. На фото: засл. арт. РСФСР В. Марецкая в роли Александры Соколовой

народу кем-то сверху, а исходящих из нужд и потребностей самого народа. Отсюда вся тема и вся философия произведения Зархи и Хейфица, когда простой советский человек, простая баба обладает способностью многостороннего восприятия и охвата действительности и поднятая ею становится «бабой-министром».

«Нет такого закона — значит будет», — говорит в картине Александра Соколова.

Так родились эпизоды «закона о трудодне», интуитивно почувствованные Соколовой. Так родился и разговор с Прасковьей.

Разве это случайно, что Татьяна Ивановна с возмущением рассказывала о единоличнике в их деревне, промышляющем извозом, который живет лучше любого колхозника; а вскоре на Сессии Верховного Совета был поставлен вопрос об увеличении налогов с единоличников, имеющих лошадей? Так личное возмущение Татьяны Ивановны, как и многих других, нашло свой отклик в законах советской власти. Так родился в картина закон о трудодне.

Соколова-Марецкая часто плачет. Насколько помню, критики обвиняли ее в чрезмерной слезливости. Послушаем, что говорит Татьяна Ивановна Санина о строительстве своего колхоза:

«Море слез пролили пока свой колхоз строили».

Глаза у самой Татьяны Ивановны «на мокром месте». Она плакала буквально по любому поводу, как бы по привычке пожилой русской женщины, стоящей ногами в прошлом, головой в будущем, женщины, для которой слезы были следствием самых обыденных чувств и чаще всего они выражали не личное ее горе.

И вот Александра Соколова произносит в слезах свою короткую речь на собрании:

«Так жить — вертайте лучше кулаков. Лодыри и жулики, пожалуйте на мое место!».

И чтобы не видели ее плачущей, Соколова уходит в другую комнату.

Но больше чем неудачи в работе вызывает слезы на глазах у Соколовой горькая обида за насмешки над женщиной-общественницей.

«Стараешься, стараешься, — жаловалась Татьяна Ивановна, — а вот приходят люди и смеются над постигшей тебя неудачей. Что же остается, как только пойти домой к мужу и плакать. А муж успокаивает тебя так, что лучше бы и не успокаивал: «Неужели, — говорит он, — не проживем мы с тобой, Таня, не прокормимся? Зачем ты все это делаешь? Удивляюсь я». (Не в этих ли словах весь смысл поведения в картине мужа Соколовой — Ефима?)

Критики возражали против слез Соколовой в сцене на правительственной трибуне, считая, что характер героини «изменился» к концу фильма и что слезам уже не может быть места. Такие суждения вызваны были ограниченным и узким понятием о существе характера и о его развитии.

Зритель знакомится с Соколовой, когда она чувствует себя беспомощной, и далее из кадра в кадр мы видим, как растет эта чудесная женщина, обаятельная и мягкая и в то же самое время упорная в своих стремлениях и решительная в действиях. Все дело в том, что характер человека видоизменяется от взаимодействия с окружающей средой, но как бы ни окрепла воля человека, многие присущие ему проявления остаются неизменными. Если же они к концу фильма зачеркиваются, то перед зрителем предстает другой человек, чужой и выхолощенный.

Таким образом то, что в характере человека заложено органически, как основное его качество, остается, не исчезает, и искусственная его ломка, что мы часто видим в наших фильмах, приводит лишь к разрушению органики человеческого поведения, к фальши и неправде.

Наиболее выразительным подтверждением постоянства основ, заложенных в человеческом характере, является одна из последних сцен в картине, когда уже «исправившийся» Ефим, проходя по коровнику, кричит:

«Кто здесь хозяин — я или Александра Соколова?».

В поисках поведения и внутреннего облика Ефима режиссерам помогло их знакомство с мужем Татьяны Ивановны, молчаливым и степенным Николаем Александровичем.

«Он все боится, что я от него уйду. В следующую сессию возьму «своего» с собой в Москву», — говорила Татьяна Ивановна.

И вот в картине Ефим обращается к Саше Соколовой:

«Бросишь ты меня... не верю».

Но не только большое и глубокое интересовало в своих знакомцах режиссеров. Они не проходили и мимо небольших деталей их поведения и пользовались ими в картине. Так, в сцене свадьбы появилась деталь с бокалом, когда Саша сначала дунула на вино, потом выпила его и, подняв бокал, поцеловала донце и бросила бокал на пол. Деталь подсказана режиссерам одной женщиной, с которой они в своих странствиях встретились в избе под Хибиногорском.

Было бы глубоко ошибочным утверждать, что все увиденное в Татьяне Ивановне, все услышанное от нее, целиком, без всякого критического отбора вошло в картину. Вряд ли такая фотография могла бы привести к созданию произведения искусства. Жизнь Татьяны Ивановны, представляющая собой жизнь многих наших замечательных женщин, лишь «подсказала» Александру Соколову, неповторимую в исполнении Марецкой, но размноженную в тысячах жизней наших женщин, которых советская власть вывела, как и профессора Полежаева к новой жизни.

Эти жизни бьют горячим ключом и в нем Зархи и Хейфиц черпают силу своего искусства.

„Повреждение глаз“

Проф. В. Страхов

Глаз человека — наиболее необходимый из органов чувств.

Потеря зрения лишает человека полноценности, резко сужает круг его жизненных возможностей. Все же о том, как сохранять глаза и зрение, знают лишь немногие.

Кино, могучий популяризатор, может с успехом рассказать об основных причинах повреждений глаз и предупредительных мерах. И почин Московской студии технических фильмов, выпустившей первое офтальмологическое кинопособие Повреждение глаз, нужно приветствовать.

Фильм состоит из четырех фрагментов. Первый посвящен тупой травме. В результате удара по глазу произошел подвывих хрусталика и нарушилось нормальное преломление лучей, идущих от предметов к глазу. Подвывих хрусталика довольно частый случай при колке дров. Несвоевременное обращение пострадавшего к врачу может привести к полной потере зрения. Вот почему особенно важно рассказать об этом широкой публике.

Во втором фрагменте показан более трудный для восприятия неподготовленного зрителя случай — отслойка сетчатки. При этом спасти глаз больного можно только немедленным оперативным вмешательством.

Режиссер П. Мосягин сумел хорошо заснять основные моменты чрезвычайно сложной операции, производимой внутри глаза. Тщательно показан весь процесс определения врачом с помощью периметра места разрыва сетчатки, от точности определения которого зависит исход операции. Тончайшее искусство хирурга, подрезающего конъюнктиву, проникновение вглубь глаза, процесс прижигания склеры диатермокоагулятором и зашивание конъюнктивы продемонстрировано с исчерпывающей полнотой, ясностью и точностью. С большим вниманием отнеслись постановщики фильма к показу послеоперационного момента. Благоприятный результат операции зависит от почти абсолютной неподвижности больного. В течение 10—12 дней он должен сохранять положение, при котором стекловидное тело глаза давит на место разрыва, способствуя сращиванию внутренних оболочек.

В третьем фрагменте показаны способы удаления инородных тел, попавших в конъюнктивный мешок или в роговицу. Четвертый фрагмент фильма посвящен оперированию глаз при прободающих травмах: ранении роговицы с выпадением радужки, травматической катаракте, возникшей в результате повреждения сумки хрусталика, и диасклеральному удалению инородного тела магнитом. Последняя операция представляет особый интерес как метод спасения глаза при попадании металлической стружки, явлении довольно частом на производстве. Зритель видит на экране точное определение на основе рентгеновских снимков местонахождения в глазу инородного тела, где и производится отсепаровка и оттяжка конъюнктивы. Затем на голову больного опускается кольцо магнита и включается ток. Таким образом создается магнитное поле и магнитный наконечник извлекает из глаза инородное тело. После этого конъюнктива зашивается.

Уже из краткого пересказа содержания видно, какой большой познавательный материал дает этот скромный по размерам фильм. Все операции отлично сняты П. Мосягиным, выполненная режиссером С. Базыкиным мультипликация подробно объясняет травматические процессы, происходящие в глазу, и помогает уяснению происходящего на экране, даже сравнительно малосведущему зрителю. Содержательный, четкий и ясный, этот фильм является удачным пособием при изложении курса офтальмологии в вузах.

Однако при своих неоспоримых достоинствах фильм Повреждение глаз не лишен и некоторых недостатков. Первое требование относится к качествам его как учебного пособия. Снимая операцию, постановщики фильма стремятся продемонстрировать блестящую технику оперирующих врачей, молниеносно, как говорится, разрезающих и зашивающих глаз. Моя многолетняя практика не сделала меня сторонником быстроты офтальмологических операций. Вскрывая глаз, мы понижаем внутриглазное давление, и глаз, особенно у стариков, должен успеть приспособиться к новым условиям этого пониженного давления, чтобы не лопнули сосуды и не произошло кровоизлияния.

Оперировать глаз нужно не спеша.

Хотелось бы, чтобы будущие офтальмологи хорошенько усвоили это правило. Между тем картина может ввести их в заблуждение, демонстрируя быстроту операционной техники. Более того, я считаю, что режиссер П. Мосягин напрасно пренебрег рапидной съемкой, дающей на экране замедленное изображение. Ибо учебная картина призвана демонстрировать не ловкость и быстроту хирурга, а помогать студенту усваивать наилучшие точные приемы производства операции. Возможно, что постановщикам пришлось отказаться от рапидной съемки по техническим условиям, но на будущее хотелось бы пожелать для учебного фильма продуманного применения замедленного показа.

В постановке встречается и одна небрежность, недопустимая при демонстрации операционной техники. Во втором фрагменте медицинская сестра, подающая хирургу инструменты, находится у операционного стола без маски. Это — безусловная ошибка и ее надо исправить.

Фильм рассчитан, и с полным основанием, не только на медицинские круги, но и на широкого зрителя. Думаю, что для популяризации среди населения офтальмологических знаний картину следовало бы снабдить дикторским текстом, объясняющим основы анатомии и физиологии глаза, основные причины травматических повреждений и профилактику. Чрезвычайно важно подчеркнуть необходимость предохранения больного глаза от инфекции и немедленного обращения пострадавшего к врачу. Отсутствие пояснительного текста придется, вероятно, заменять квалифицированным лектором.

Несмотря на отдельные недочеты, фильм смотрится с интересом и пользой. Остается только пожелать создания полного кинокурса по офтальмологии. Просмотр таких фильмов несомненно привлечет интерес молодежи к этой увлекательной и благодарной отрасли медицины.

Фильмы о передовых способах съемки

Если не считать заснятых М. Карюковым эпизодов, иллюстрирующих применяемые им методы комбинированных съемок, и съемок Ф. Горбачева методом «блуждающей маски», мы не имели ни одного законченного фильма, посвященного технике кинематографии.

Юбилейная картина Кино за XX лет является обозрением лучших кинопроизведений, а Наше кино — очерком, вскользь показывающим несколько рабочих моментов в киностудиях.

Поэтому очень своевременно появление фильмов Метод перспективного совмещения и Дорисовка, снятых лабораторией съемочной техники НИКФИ и выпущенных Мостехфильмом. Вместе с незаконченным еще фильмом Рирпроекцией они составят цикл технико-пропагандистских картин о применении комбинированных и трюковых киносъемок.

Создание этого цикла отвечает задаче, поставленной в постановлении СНК СССР от 23 марта 1938 года, об улучшении организации производства кинокартин, подчеркивающем необходимость более рационального использования площадей павильонов, уменьшения объектов декораций и широкого применения метода дорисовок.

Фильм Метод перспективного совмещения (режиссер засл. арт. респ. А Птушко, оператор Н. Ренков) — первый опыт показа возможностей применения комбинированных съемок, значительно упрощающих и удешевляющих сложные декорации.

Как известно, сущность метода перспективного совмещения заключается в съемке одной экспозицией нескольких разномасштабных объектов, расположенных так, что при наблюдении их в лупу кинокамеры они составляют единое целое как по архитектонике, так и по свету.

В картине наглядно показано основное преимущество этого метода: в момент съемки режиссер, оператор и художник могут наблюдать через лупу кинокамеры комбинированный кадр таким, каким он будет выглядеть на экране. Помимо совершенно новых изобразительных возможностей, продемонстрированных в картине, в ней раскрыты и конечные производственные результаты применения этого метода, избавляющего студии от постройки громоздких, дорогостоящих декораций; это дает значительную экономию материалов, времени и рабочей силы.

В начале фильма показаны первые опыты применения метода перспективного совмещения.

На экране — эпизод из рассказа Эдгара По «Сфинкс». Актер перелистывает журнал и разглядывает на одной из иллюстраций нападение тиранозавра на диплодока. Закрыв журнал, актер отодвигает его в сторону, курит и задумчиво смотрит в раскрытое окно. Вдруг он замирает: с ужасом наблюдает он за тем, как по холму вдалеке ползет гигантское чудовище, напоминающее диплодока.

В кадре появляется рука, берет маленькую ящерицу и ставит ее обратно. Сущность эффекта, поразившего героя рассказа По, разъясняется—даже самые маленькие по размеру объекты при приближении к глазу наблюдателя кажутся значительно больше своих истинных размеров, если они совмещены с объектами, находящимися на дальнем плане.

Методы перспективного совмещения были использованы уже в первые годы кинематографии. Авторы фильма приводят ряд таких занимательных примеров.

Фотокадр из старинного фильма Сон маленькой модистки изображает аллею парка со стоящей перед аппаратом скамьей. На скамье сидит девушка, облокотившаяся на коробку. В коробке три балерины уменьшенного роста, с правой стороны скамейки такой же маленький молодой человек.

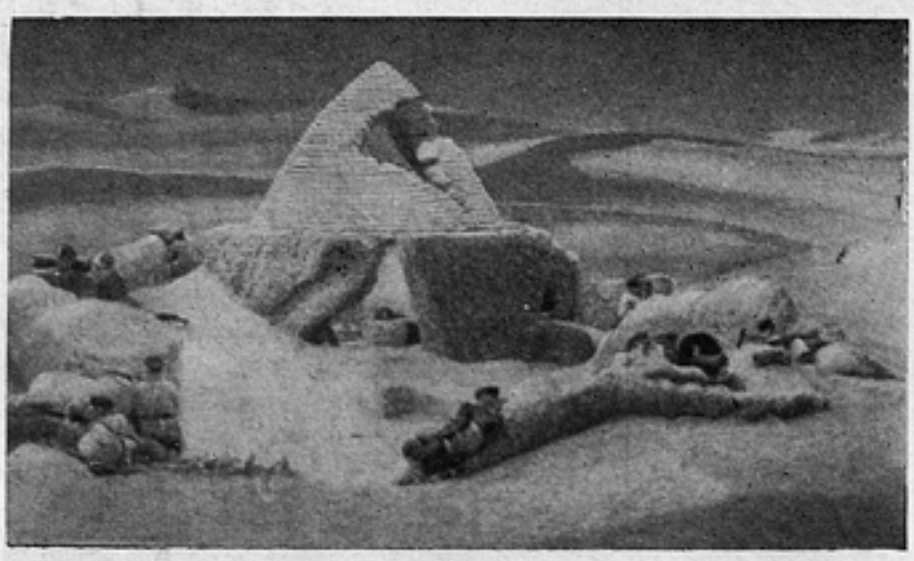
Приведены волшебные превращения из фильма Лампа Аладина (Франция, 1909), Полли-Анна (Америка, 1920), Мадам Икс (Германия, 1921).

Наиболее наглядно показана техника производства таких съемок на фильмах советского производства: Экспериментальная съемка художника И. Никитченко (1930), Горизонт (1931), Веселые ребята (1934), Цирк (1936), Золотой ключик, Александр Невский (1938), Минин и Пожарский (1939) и другие, в которых макеты во многих сценах перспективно совмещались с натурой.

Интересна расшифровка съемки эпизода из картины В поисках радости. Высокое русло, на берегу которого стоит народ. От аппарата вырывается бурный поток воды, заливающий все русло. Народ на берегу приветствует пуск канала. Неожиданно в центре кадра из-за края воды возникают фигуры людей, которые расшифровывают место соединения небольшого макета с натурой.

Интересен и эпизод экспериментальной съемки Островка в море,

На фото (слева): кадр из фильма «Степан Разин»; справа: рабочий момент — съемка этого кадра методом оптического совмещения.



На фото (слева): кадр из фильма «Тринадцать»; справа: часть кадра, снятая в павильоне

небольшого макета, подвешанного на веревочке перед аппаратом на фоне моря, и расшифровка съемок боя Руслана с гигантской головой из картины Руслан и Людмила (1938). Актер, исполняющий роль головы, становился перед аппаратом на расстоянии метра, а Руслан удалялся на 20 метров. Вихрь, поднятый дующей головой, достигался с помощью автомобиля, а для лучшего сочетания первого и второго планов во время «вихря» из-за головы по тонкой трубке подавался пар.

В другую картину Дорисовка (автор-оператор Николай Ренков) также введен краткий исторический экскурс, показывающий на примерах фильмов Нетерпимость Д. Гриффита, Нибелунги Фрица Ланга, Падение Трои М. Ноа, как американская кинематография переходила от огромнейших декоративных сооружений к комбинированным методам киносъемок, в частности к методу художника Галя. Высокое качество кадров из фильма Дороти Вернон (1924), — подчеркивает автор, — объясняется тем, что крупнейшие американские операторы принимали непосредственное участие в реализации этих кадров. Автор более строго чем в первом фильме стремится к инструктивности картины. От этого она становится более строгой по форме, адресованной непосредственно работникам киностудий и учащимся кинематографических учебных заведений. Однако значимость картины не уменьшается от строгости изложения, от меньшей ее эффектности по сравнению с фильмом Метод перспективного совмещения.

Фильм Дорисовка воспринимается как специальный киноурок, как наглядная иллюстрированная лекция. В нем дано ясное представление о методах дорисовок, особо подчеркнута необходимость предварительных тщательно продуманных эскизов и чертежей, а для режиссера, оператора и художника — важность точного представления того, что будет дорисовано и что будет выстроено в виде декорации по заранее разработанным мизансценам.

Из приведенных в картине примеров дорисовок по фильмам Степан Разин, Ленин в Октябре, Чудесница, Светлый путь, Волга-Волга, Руслан и Людмила, Тринадцать и Сибиряки наибольший интерес представляет последний, ему посвящена целая часть фильма. Замечательный кадр прихода детей к Кремлевским воротам представляет собой образец искусной работы оператора-изобретателя и художника одновременно. Применяя ряд технических средств, оператор добился блестящих результатов. Зритель видит, как остроумно разрешил, например, оператор Алексеев задание показать на экране движущиеся лучи прожекторов за Кремлевской стеной, создающие поразительную иллюзию глубины кадра. Оператор взял деревянную планку, прибил ее к станку дорисовки сзади рамы с рисунком и осветил ее. Трудно было представить себе бо́льшую простоту техники!

Оба фильма А. Птушко и Н. Ренкова поучительны и интересны. Польза их несомненна — они двигают вперед изобретательскую мысль, они убедительно доказывают все преимущества передовых методов киносъемок.

В. ФЕФЕР

На фото (слева): кадр из фильма «Золотой ключик»; справа: съемка кадра методом перспективного совмещения

Смеющийся двойник

К истории кинопародии

Борис Бегак

Несколько лет назад один из московских кинотеатров объявил «вечер старого фильма». Программа вечера привлекла очень много публики. Забытые облики Рунича и Веры Холодной воскресли перед советским зрителем.

Со стороны могло удивить одно: в самых трагических местах ленты зрители хохотали.

Над чем смеялись? Во-первых, очевидно, над утонченностью «аристократических» чувств персонажей, т. е. над содержанием жанра традиционной киномелодрамы. Во-вторых, над способом выражения этих чувств — способом трафаретно-театральным, воспринимаемым на фоне современного мастерства киноактера.

Чарли Чаплин и Макс Линдер

Такое обращение жанра в свою противоположность проливает свет на истоки пародии в кино.

В наши дни даже такой неплохой фильм, как, скажем, Красные дьяволята, воспринимается в некоторых частностях как пародия на авантюрную ленту, потому что современный приключенческий фильм, со стоящими перед героем реальными трудностями, слишком далеко ушел от одного из первых наших фильмов с его ребячески неправдоподобной легкостью победы над врагом.

Пародия в кино сопутствует обогащению киножанров и содействует ему.

В репертуар фильмов она входит как сатирический жанр. Имитируя прием фильма, пародия обращает его в свою противоположность. Она бьет смехом то, что необходимо преодолеть новатору.

Чаще всего пародия внедряется в фильм как его элемент.

Когда театр Сатиры лет десять-двенадцать назад поставил свое кинообозрение «Мишка, верти», театральные «кадры» обозрения, направленного на американские жанры, и чрезмерное увлечение ими советской публикой были очень близки к тому, что происходило в то время на экране.

Для комического осмысления понадобился конферанс и раскрытие общего замысла.

В другом спектакле того же театра — «Тарakановщина» была показана кинематографическая пародия, сделанная уже подлинными средствами экрана, под нарочито несуразным названием «Навоз в плену». Пародия сделана очень простым способом: монтажом готовых кадров популярных в то время картин и снабжением этих кадров пародийными надписями.

Шарж этот был направлен преимущественно против антихудожественного морализирования в некоторых старых наших фильмах.

Достаточно было перетасовать кадры этих лент, как карты, чтобы получить впечатление пародии. Они уже тогда для нашего зрителя — и тем более для передового режиссера и сценариста — составляли пройденный этап.

Пародия только притворяется двойником пародируемого кадра. Стилизуя, она убивает этот кадр смехом, или в корне перерабатывает его, давая начало новому. В раннем фильме Чаплина Прерванный роман Тилли шаржирован быстро возникший в американском кино шаблон бешеной погони.

Чаплин был всегда очень чуток к шаблону и стремился побороть его в своей работе. Чаплин убивал шаблон смехом, делая вид, что берет его всерьез.

Но существо традиционного авантюрного фильма, так же как и традиционной киномелодрамы, теперь гораздо сложнее. Жанр меняет свое обличие, а трафареты остаются. Поэтому пародия на авантюрный и мелодраматический жанры очень жизненна.

Легче всего пародировать в этих жанрах театральную или, вернее, псевдотеатральную манеру фильма и актера, манеру, чужеродную современному кино. Тайны во что бы то ни стало, черные маски, плащи и кинжалы. С такими атрибутами «общих театральных мест» сплетается уже специфически экранный «поцелуй в диафрагму». Все это насмешливо было показано когда-то в советском Кино-глазе.

Однако главное не в этом.

Главное — в особенностях драматургии авантюрных форм и киномелодрамы, в структуре жанра и тесно связанной с этой структурой «морали», в сентиментальном облике привычного героя и в желании режиссера и актера-новатора противопоставить этому облику и этой морали нечто более реальное и полнокровное.

В глубину авантюрного жанра входила пародия Макса Линдера Три мушкетера. Правда, по замыслу это литературная пародия на экране, ибо она имела в виду роман Александра Дюма. Но по режиссерской и актерской реализации—это пародия на типичный авантюрный фильм, его положения и его философию.

Злее высмеиваются общие места авантюрного фильма, механика «покушений», сыщицкая романтика в по-

ставленной Ренэ Клером сатире Последний миллиардер. Здесь пародия на авантюрные неожиданности, доведенная до нарочитого абсурда, служит одним из подсобных средств политического памфлета.

Боковая линия сатиры Ренэ Клера — осмеяние морали детектива, а также мелодрамы. Осмеяние осуществляется показом «общих мест» этого рода фильмов в разрезе гротескной нелепицы, вплоть до внезапного появления у бежавших влюбленных на другой день после бегства взрослых детей.

Накануне войны четырнадцатого года Бернард Шоу иронически писал:

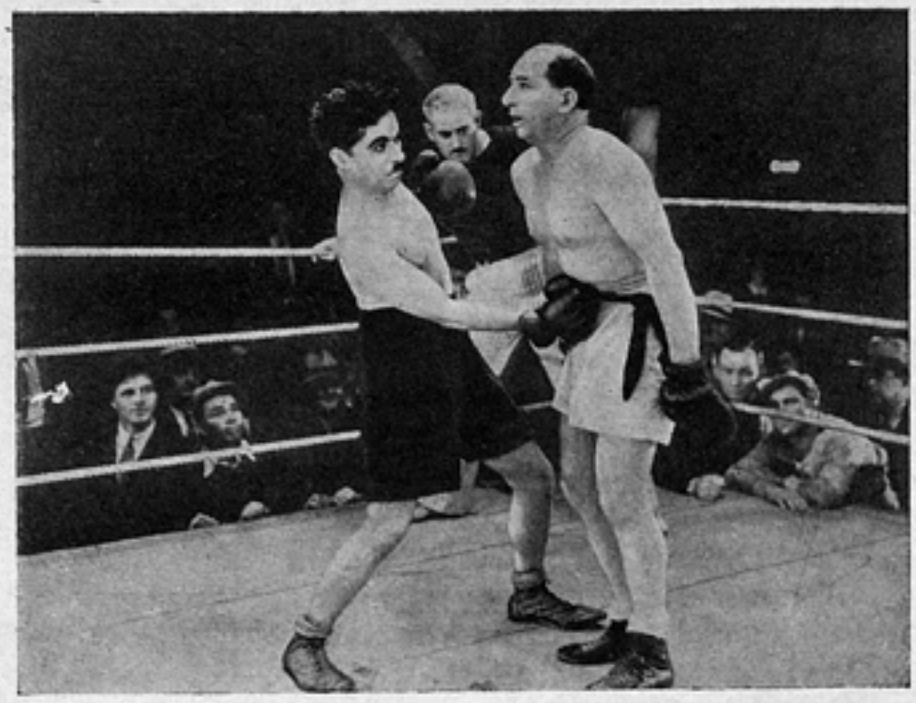
«Никто не видит, что опасность кинематографа именно в его моральности, а не в аморальности... Мне кажется, что в действительности все желают общественной или частной поддержки такого кинотеатра, который специально и исключительно посвятил бы себя осмеянию ходячей морали... Я сочту себя счастливым принести на алтарь этого кинематографа несколько образцовых сценариев».

Пародия в кино — одно из действенных средств такого осмеяния. Собственно, пародия на буржуазную мораль детектива и мелодрамы начинается с гротескного снижения фильмов, в которых, по определению Маяковского:

толча комплименты,
как воду в ступке,
люди
совершают
благородные поступки.

Благополучную мораль буржуазного фильма воплощал герой, обычно награждаемый в финале за храбрость и добродетель солидным капиталом и счастливым браком.

Новаторы киноискусства вступают в полемику с этим носителем капиталистической морали. Трус Джемса Крюзе наглядно развивает мысль о том, что героями не рождают-



ся, а становятся. Авторы фильма связывают психологию мужества с уверенностью человека в себе при известном стечении обстоятельств.

Применительно к сюжету фильма это решение было убедительно. В Трусе — пародия сюжетная, на нее опирается соотношение сил всей комедии.

Сходную сюжетную пародию дал Бестер Китон в Генерале, где тонко разработана тема «героя поневоле».

Полемический смысл по отношению к привычному образу героя имеет популярный ныне на Западе фильм Ренэ Клера по сценарию Роберта Шервуда Привидение отправляется на Запад. В новелле Эрика Кьюна, послужившей основой сценария Шервуда, семейным привидением становится английский поэт, который, «будучи очень рассеянным человеком, позабыл, что находится на поле битвы, и его кто-то сразил».

Шервуд и Ренэ Клер обогатили этот насмешливый мотив. Не говоря уже о пародийном смысле фантастики в фильме (отчасти родственной гротеску Оскара Уайльда в «Кэнтервильском привидении»), тут целиком пародиен мотив возмездия и искупления. Трагизм наследственной родовой мести доводится до полной нелепицы. И, наконец, обычный герой авантюрного фильма, храбрец и рыцарь прекрасной дамы, превращается в труса и «бабника». Так новатор-комедиограф снижает образ героя.

Это снижение не мешает фильму быть романтическим, но романтика приобретает здесь иное качество. Сам Ренэ Клер справедливо говорит об этом: «Такая романтика редко встречается в фильмах, она нашла свое великолепное отображение лишь в произведениях Чарли Чаплина и Уолта Диснея».

Вверху на фото: кадр из фильма Чарли Чаплина «Огни большого города»; в центре: Макс Линдер в фильме «Три мушкетера»; внизу: кадр из фильма Ренэ Клера «Привидение отправляется на Запад»

Давнишний пародийный фильм Чаплина Ружье на плечо, в свое время крайне враждебно встреченный милитаристами, создает образ невольного и гиперболического псевдогероя, образ, направленный к осмеянию урапатриотического квасного лубка. Когда неустрашимый Чарли закуривает папироску от летящих пуль и проделывает другие аналогичные трюки, он широко пародирует литературный и кинематографический лубок, проникнутый идеей «шапкозакидательства». Осмеяние героизма ложного освобождает путь для реалистической трактовки подлинного героизма.

Монти Бенкс начинает свою пародию с героя-любовника. Кинокомедией Победитель быков он шаржирует Рудольфо Валентино в кинодраме Кровь и песок. Пародия достигается гиперболизацией поступков Валентино, преображающей трагическое в комическое.

Герой-любовник в обычном любовном треугольнике делается объектом киношаржа. Пародийный сюжет мелодрамы становится сюжетом комедии. Для этого надо было создать какой-то новый комический контраст.

Наиболее последовательную сюжетную пародию любовной мелодрамы мы встречаем у Бестера Китона в комедии Три эпохи. У этого предок — комедия Чаплина и Мак-Сеннета Его доисторическое прошлое. Когда появился первый роман Берроуза о Тарзане, эта комедия стала известна под названием Чарли-Тарзан. Так, задним числом, пародия приобрела также и литературное значение. Чаплин, одетый в звериную шкуру, сохраняет свой обычный котелок на голове и тросточку в руках. Это сталкивание первобытного и современного, проходящее через весь фильм, мотивируется у Чаплина сном. Доисторическую эпоху бродяга Чарли видит во сне.

Для нас сейчас несущественно, что в этой комедии Чаплин непосредственно пародирует Происхождение человека Дэвида Гриффита. Более существенно, что в ней — остроумная издевка над общими местами авантюрной ленты и мелодрамы. Еще важнее, что в этой комедии можно почувствовать зародыш большой темы Чаплина о трагедии маленького человека капиталистического города. Горькая ирония содержится в том, что уснувший на скамье парка бездомный бродяга мечтает о первобытном обществе, полностью лишенном благ американского «процветания».

Отсюда распространенный и плодотворный прием пародии в кино — резкое противопоставление мечтаний и действительности, направленное против сентиментальной морали благополучного фильма, проповедующей «на земле мир и в человецех благоволение».

Чарли в картине Малыш видит во сне юмористический рай, где порхают над усыпанной цветами улицей полисмены с ангельскими крылышками.

Это уже намек на сатирическое осмысление американской идиллии авантюрного и мелодраматического фильма. Чаплин не отказывается от мелодрамы целиком, он ищет новых путей жанра, сплавляя обычный мелодраматический сюжет с сатирой, как в Огнях большого города. История о прозревшей цветочнице, оставаясь трогательной, насыщается неизменной чаплинской иронией.

В Новых временах Чарли, мечтая с подругой в убогой хижине о счастьи, грациозно доит прямо в кружку воображаемую корову и срывает для девушки мгновенно вырастающий за окном виноград.

Грезы угасают... Возвращается прежняя нищенская обстановка лачуги.

В фильм Мэри Пикфорд Мыльные пузыри, изображающий трогательный роман некрасивой молоденькой прачки, введены пародийные кадры появления рыцаря девичьих грез — кадры, комически связанные с реальным планом и быстро в этот план переводимые.

Мечты и действительность! Метод такой пародии один: она служит одним из подсобных средств раскрытия трагедии «маленького человека» капиталистического общества в фильме лирическом и сатирическом. Пародийное острие направляется тут против лживой идиллии традиционных положений европейского и американского фильма.

Пародия начинает органически входить в фильм как средство социальной сатиры. Сатирический смысл она может приобретать и в контексте лирического фильма.

В наиболее развернутой и сюжетно законченной форме такую пародию показал режиссер Лев Кулешов.

На фото вверху: кадр из фильма Мак-Сеннета «Прерванный роман Тилли» с участием Чарли Чаплина; внизу: кадр из фильма Рене Клера «Последний миллиардер»

Его фильм из жизни О. Генри Великий утешитель идет в двух планах. Один — мир жестокой реальности, где держат в тюрьме осужденного за чужую вину Портера — О. Генри, где умирает нагло обманутый властями невинно осужденный рабочий Джимми Валентайн, мир, где бедная продавщица Дульси, мечтающая о светлом принце, вынуждена поддерживать грубую связь с пошляком. Другой мир, созданный волшебником-новеллистом, — мир романтики, где Дульси расцветает, где становится здоровяком и достигает благополучия злосчастный Джимми.

Герои фильма Великий утешитель упиваются рассказами О. Генри. Фильм реализует эти рассказы. Основной план Кулешова — действительность. Остальное, контрастное по отношению к ней, развертывается как пародия. И эта пародия имеет сатирический смысл.

В фильме показана не только подлинная трагедия персонажей благополучной американской новеллы, но и трагедия ее крупнейшего мастера О. Генри, который не в силах ничего исправить в этой жизни и может только лить на нее «примирительный елей» счасливого финала.

Такова одна из многообразных функций пародии в фильме.

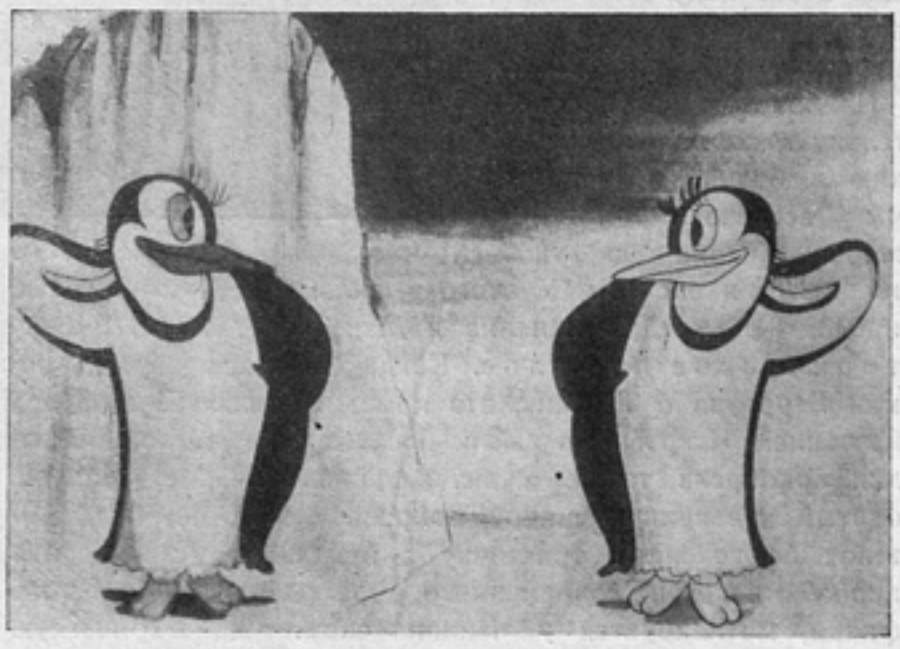
Более доходчива функция комедийная.

Актер ранних комических Андре Дид, известный у нас под именем Глупышкина, был типическим выразителем определенного жанра. От этого жанра нельзя было отнять нагромождение трюков циркового характера, мордобой и обливание сметаной, неизменные погоню и преследование.

Режиссер театра «Кривое зеркало» Евреинов, принципиальный ненавистник кинематографа, свой цикл режиссерских пародий на постановки «Ревизора» завершил кинематографической пародией с Глупышкиным в роли городничего.

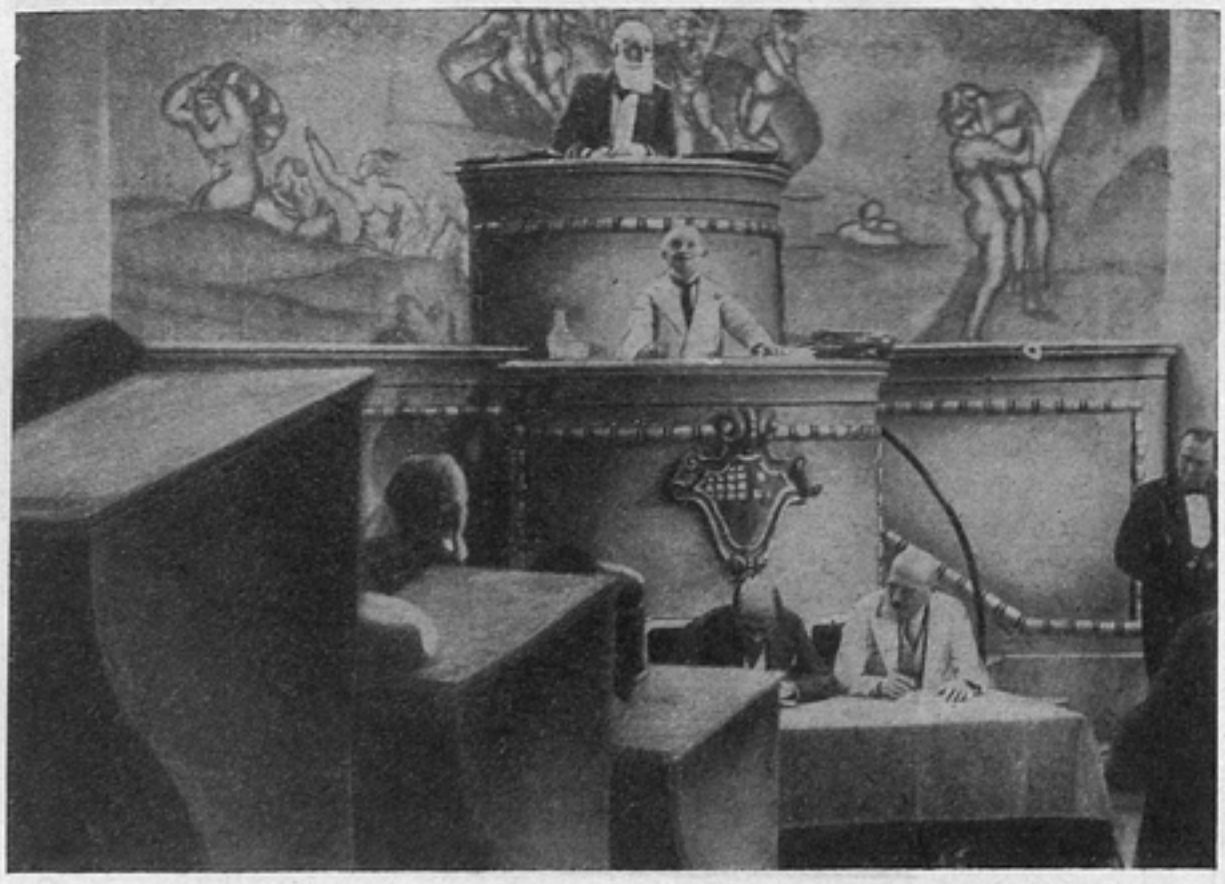
По таким выпадам можно судить о громадном расстоянии, пройденном за немногие годы искусством фильма. Разумеется, «Ревизора» нельзя было осуществить на экране средствами глупышкинского жанра. Возможность осуществления «Ревизора» на экране появилась после того, как кинодраматургия, кинорежиссура и специфическое мастерство киноактера достигли серьезных, больших успехов.

Пародия в духе приведенной запечатлевает разрыв между идеей и средствами выполнения. В театре этот прием очень актуален. Он может жить и в современном кино. Такой разрыв выражают, например, автоматизмом актерской игры и автоматичностью кадра. Вспрыгивающая на небо, как мяч, луна в любовной сцене



Трех эпох Бестера Китона, и падающий на манер марионетки убитый гвардеец в Трех мушкетерах Макса Линдера — явления одного порядка. Успешно применяется в пародийных целях достигаемое ускоренной съемкой замедленное движение фигур на экране.

Отсюда понятно, каким сильным средством пародирования может послужить рисованный мультифильм как богатое средство графического шаржа в его сюжетном движении, и фильм мультиобъемный как метод использования сатирических возможностей куклы, «ее уменья высмеивать» (С. Образцов).



Вверху: кадр из фильма засл. деят. иск. Л. Кулешова «Великий утешитель». Посредине: кадр из фильма Уолта Диснея «Забавные пингвины». Внизу: кадр из фильма Рене Клера «Последний миллиардер»

Кадры из фильма засл. арт. РСФСР А. Птушко «Новый Гулливер»

Такие работы студии Уолта Диснея, как Забавные пингвины, вбирают в себя явное шаржирование авантюрного сюжета и актерских приемов ленты приключений.

Пародии в искусстве многообразны. Они имеют свою историю в литературе и театре. В кино можно убедительнее, чем в театре, осуществить пародию, так сказать, синтетическую—литературную, режиссерскую, актерскую, изобразительную и музыкальную одновременно. Такая пародия входит в фильм А. Птушко и Г. Рошаля Новый Гулливер как основной сатирический элемент фильма.

Своеобразием своего авантюрного построения, сталкиванием классического сюжета с восприятием явлений жизни советскими детьми Новый Гулливер, пожалуй, положил начало новому приключенческому жанру. Естественно, что и введенная в фильм пародия служит средством противопоставления этого жанра устарелой и ложной авантюрности.

Вся фантастика в этом фильме тоже мотивируется сном.

Следовало бы найти новую исходную точку, более своеобразную.

Сон Пети пародиен уже в самом своем зачине. Но подчеркнуто-шаблонные пираты, показанные в преддверии кукольного фильма, сильно проигрывают по сравнению с пародийной куклой.

Карикатурная кукла и связанный с ней музыкальный шарж Льва Шварца играют сюжетно. Когда придворный певец Лилипутии с почти неправдоподобной мимикой поет на банкете в честь Пети-Гулливера песенку

Моя лилипуточка, приди ко мне,
Побудем минуточку наедине...

то пародия на Вертинского расширяется здесь до шаржа на музыкальные формы европейского кабаре.

Музыкальная пародия в фильме может приобретать большой игровой интерес. Такова широко известная заумная песенка из последних сцен чаплинской картины Новые времена.

В Новом Гулливере применен тот же забавный прием осовременивания старины, ее модернизации, который так хорошо играет в сюжете Трех эпох Бестера Китона с кадрами вроде «машинистки каменного века».

В Новом Гулливере — мораль нового фильма приключений. Она символична. Это мораль больших людей, противопоставленная этике буржуазной Лилипутии — этике людей мелких.

Пародия — одно из превосходных комедийных и сатирических средств — в нашем кино используется еще слишком мало. Сфера ее применения довольно широка. Изучение опыта лучших достижений этого жанра как советских, так и западных (в частности американских)—необходимо.

Художественные и технические задачи цветного изображения

Г. Кабалов

Цветное изображение в кинематографии, как и в полиграфии, получается в процессе многократной печати.

Для печати цветного фильма необходимы не один, а два или три цветоделенных негатива. Негативы получаются путем одновременной съемки через различно окрашенные светофильтры на две или три пленки различной цветочувствительности. Полученные негативы (каждый в отдельности и все вместе) должны отвечать ряду специальных фотографических требований.

Взаимозависимость отдельных монохроматических (одноцветных) изображений, образующих цветной позитив, называется цветовым балансом позитива. Изменить цветовой баланс негатива можно, изменяя пропускную способность светофильтров, подбор пленки, экспозицию и режим проявления. Изменение количества краски или характера фотографических изображений матриц, с которых печатается цветной позитив, также может оказывать влияние на общий цветовой баланс.

Как в негативном, так и позитивном процессах стремления техников направлены к установлению «правильного» баланса, т. е. такого подбора светофильтров, пленки, экспозиций, проявления, печати и т. д., при котором воспроизводимые на экране цвета максимально приближаются к цветам оригинала.

Установление правильного цветового баланса связано со значительными трудностями. Поэтому на экране зачастую можно увидеть цветное изображение с неправильным цветовым балансом.

Анализируя художественный эффект отдельных забракованных по техническим соображениям цветных кусков, мы пришли к заключению, что в некоторых случаях цветной позитив с «правильным» балансом может уступать по художественным достоинствам такому же изображению с «неправильным» цветовым балансом.

Так например, «неправильный» цветовой баланс с цветовой гаммой, сдвинутой в сторону красно-желтых цветов, может создать более убедительное и правдивое впечатление тепла и солнца, чем, казалось бы, «правильный» цветовой баланс того же кадра.

«Неправильный» цветовой баланс со сдвигом в противоположную — сине-зеленую часть спектра может придать тому же кадру холодное, лунное освещение и т. д.

Изменение цветового баланса кадра или эпизода может способствовать усилению его художественного впечатления только в том случае, если оно определяется общими задачами фильма. В противном случае изменение, изолированное от этих задач, обычно только ухудшает качество изображения.

В фильме Физкультурный парад 1938 года (режиссер Г. Александров) были различно загримированы два актера: физкультурница—тоном темного загара, а иностранный журналист—белым тоном с сине-зеленым оттенком. В кадре, где они сняты вдвоем, разница в гриме хорошо заметна. Затем следует крупный план загорелого лица физкультурницы и, наконец, крупный план журналиста, причем его бледное сине-зеленое лицо неожиданно превращается в такое же румяное и загорелое, как и у физкультурницы.

Произошло это потому, что краски крупного плана журналиста были сбалансированы иначе по сравнению с предыдущими кадрами.

Приведем еще пример, показывающий, что цветовой баланс может стать одним из средств художественной выразительности.

Недавно, во время просмотра пробных цветных кусков, было замечено, что все красные и розовые цвета чрезвычайно глухи и локальны, в то время как голубые неестественно воздушны.

Исследование причины этого явления показало, что оно является результатом неправильного цветового баланса позитива.

В гидротипном способе печати помимо нескольких одноцветных изображений, образующих цветное, участвует еще дополнительно черно-белое изображение. Обычно слабое черно-белое серебряное изображение печатается вместе с фонограммой и затем уже на него накладывается цветное.

Черно-белое изображение придает цветному «материальность» и некоторую приглушенность красок. Черно-белое изображение обычно печатают с негатива, предназначенного для красного цвета. Приглушая красные и розовые цвета, такое черно-белое изображение не оказывает в одинаковой степени своего влияния на остальные цвета. Сине-голубая краска при печати ложится не на черно-белое серебряное изображение, а на совершенно прозрачную часть пленки. Отсюда происходит «невесомость» голубого цвета.

Исходя из соображения технической целесообразности, черно-белое изображение принято печатать с негатива для красного цвета, но в некоторых случаях, исходя из соображений художественной целесообразности, можно печатать иначе, приглушая не красное изображение, а голубое или в одинаковой степени оба.

Но даже при самом совершенном цветовом балансе цветопередача не только в двухцветке, но и в трехцветке всегда несколько искажает воспроизводимые цвета. Достигнуть идеальной цветопередачи во всех участках фотографического изображения очень трудно. Поэтому зачастую приходится решать задачи относительной правильности цветового баланса, например, устанавливать баланс по лицам или по фону, или по отдельным цветным деталям.

Практически абсолютно правильный цветовой баланс получить почти невозможно, а определение того, что в данном случае главное — задача художественная, а не техническая.

Цветовой баланс можно назвать «правильным» не тогда, когда краски оригинала воспроизведены с наименьшим искажением, но когда цветное изображение с наибольшим успехом выполняет свои художественные задачи.

«Правильность» цветового баланса в художественном фильме должны устанавливать не технические работники цветовой лаборатории, а творческие работники — оператор, художник и режиссер.

„История киноискусства“ Карла Венсана

Из книг и трудов по истории кино, выходивших на Западе, очень немногие представляют действительную ценность.

Сравнительно больше повезло истории кинотехники, может быть потому, что над ней работали не только кинематографисты и журналисты, но и специалисты-ученые. Излишне много места было уделено кинопромышленности, даже отдельным фирмам. История творчества режиссеров, актеров, отчасти операторов сводилась главным образом к анекдотам. Характерна в этом отношении богатая по количеству материала двухтомная «Миллион и одна ночь» Рамзэя.

«История киноискусства» Карла Венсана выгодно отличается от своих предшественниц полнотой материала, тщательностью, добросовестностью в его подборе и целеустремленностью в его освещении.

Бельгийский журналист Карл Венсан ничем не связан с кинопроизводством. Но вот уже лет двадцать, как он занимается вопросами киноискусства и много лет подряд вел отдел кинокритики в распространенной бельгийской газете «Эндепанданс бельж».

Прежде чем приступить к написанию своей «Истории», он обратился за материалом почти ко всем кинематографическим организациям, не исключая и наших, получил доступ ко многим архивам и вступил в личную переписку со многими кинодеятелями.

Свою книгу Венсан назвал «Историей киноискусства» и на всем ее протяжении неоднократно подчеркивает, что его задача — дать историю именно киноискусства, его мастеров, его произведений, установить основные принципы творчества, осветить законы и правила эстетики кино.

Поэтому на технике, с одной стороны, и на анекдотическом материале из прошлого кино — с другой, автор останавливается лишь в тех пределах, в каких это необходимо или полезно для лучшего понимания технических приемов кинотворчества и его атмосферы.

В отыскании или усовершенствовании этих приемов, т. е. собственных изобразительных и выразительных средств кино, его «фигур и троп», его специфики, делающих кино новым, оригинальным и самостоятельным искусством, и заключается для Карла Венсана основная суть кинотворчества, основное русло истории киноискусства.

Отсюда отнюдь не следует, что мы вправе были бы назвать его формалистом. Как раз наоборот, специфика кино, «техника» режиссерского и актерского мастерства, операторские приемы, — все это для автора только средства нового, оригинального, неведомого и недоступного другим искусствам выражения мыслей, настроений и чувств.

Отдавая, например, должное смелым исканиям и достижениям немецких экспрессионистов 20-х годов, Венсан относится к ним все-таки критически и предпочитает им реалистов именно потому, что усилия первых направлены главным образом в сторону технического новаторства, использования условных декораций и освещения, а усилия вторых — к углубленному проникновению в реальную жизнь, в человеческие души, в социальные проблемы.

Ни на одну минуту нельзя упускать из виду, что историк киноискусства Венсан — представитель западной буржуазной интеллигенции и что все его взгляды и настроения окончательно сложились в период между кризисом 1929 года и катастрофой второй империалистической войны.

Тем не менее Венсан высоко ценит наше советское киноискусство и его художников и не только за искания и достижения в области монтажа, за мастерство в создании актерского образа, в показе человека, но, пожалуй, прежде всего за обновление тематики.

В книге Венсана для нас интересно именно то, что является основным ее содержанием. Ведь перед нашими мастерами неотступно стоит задача совершенного овладения «техникой» искусства, усовершенствования приемов и выразительных средств. А эти искания не могут быть вполне успешными вне исторической перспективы, без критического овладения всем, что сделано другими. Вот тут-то «История киноискусства» К. Венсана и может пригодиться нам для критического ознакомления с накопленным кинематографией капиталистических стран опытом, достижениями и ошибками ее мастеров.

«История киноискусства» Венсана построена по странам приблизительно в той последовательности, в какой национальная «школа» каждой страны вносила свой вклад в мировое кино и содействовала дальнейшему росту его как искусства.

Начав с исторической родины кинематографии — Франции, Венсан в том же хронологическом порядке переходит к очень кратковременному расцвету итальянской кинематографии с ее грандиозными постановками, первыми полнометражными фильмами, массовками и натурой, а затем пересекает Атлантический океан и отводит американской кинематографии большое и почетное место. Венсан имеет здесь в виду не только ее материальную базу и количественное преобладание на мировом экране, но главным образом ее искания и достижения в области специфической техники кино, творческих приемов и выразительных средств. Именно в США создалась для кинематографии исключительная материальная база; именно туда съезжались лучшие мастера Европы — многие для того, чтобы там разбиться и исчезнуть (Мурнау, Пауль Лени) или погибнуть в нищете, как гибнет даже стопроцентный американец Давид-Уорк Гриффит, выдающийся художник кино, создатель его «грамматики», учитель целых поколений режиссеров и актеров.

Эту часть — об «американском кино», самую интересную для нас в книге Венсана, мы и начинаем печатать в журнале «Искусство кино» в сокращенном и обработанном переводе, выполненном Ф. Шипулинским для ВГИК.

История американского кино

Карл Венсан

Сокращенный и обработанный перевод Ф. Шипулинского

Успехи американской кинематографии, столь разительные с начала второго десятилетия XX века, опираются на регулярность производства, на техническое совершенство фильмов и, в особенности, на оригинальность многих ее произведений, являющихся вехами в истории киноискусства.

Это обстоятельство обусловлено рядом причин экономического, политического и эстетического порядка, а также рациональной организацией всех видов деятельности, связанных с созданием фильмов.

Ритм американской жизни формировал американский дух. Действие, движение американских фильмов выражает непосредственное ощущение темпов этой жизни. Даже тогда, когда кинематографическое произведение ставит себе задачей решение психологических проблем, в нем ощущается этот ритм.

Первые американские кинематографисты никогда не смотрели на кино с точки зрения других искусств: литературы, театра или живописи. Далекие от других искусств, они открыли основные особенности кино — движение и ритм. И тем самым они нашли наилучший способ выражения в фильме отличительных черт американского характера. Этим отличались не только сценаристы и режиссеры, но и актеры. Вообще американские киноактеры не знают театральности, они не играют, они действуют, они просто воспроизводят перед съемочными аппаратами (а вот уже несколько лет и перед микрофонами) самую жизнь во всей ее наготе.

Второй причиной успеха американского кино является его техническая оснащенность, правильное использование материальной базы и совершенные методы организации производства. Высокий технический уровень американской кинематографии и высокая организованность производства, разумеется, не отличали ее с момента ее возникновения. Другого рода причины определили первые успехи калифорнийских кинематографистов. С 1908 года центром деятельности кинопредпринимателей стали Голливуд и вообще Калифорния. И хотя переселение «независимых» из Нью-Йорка в Чикаго вызвано было стремлением ускользнуть от преследования владельцев патентов и, в частности, Эдисона, война дельцов имела самые счастливые последствия для американского кино. На берегах Тихого океана кинопроизводственники нашли превосходный солнечный климат и разнообразную натуру — пустыня, цветущие поля и горы расположились по соседству с океаном. Известна карта окрестностей Голливуда, на которой указаны разнообразные натурные зоны. Здесь можно найти физико-географические признаки самых разнообразных уголков Европы, Азии и Африки. Этот фактор — обилие разнообразной натуры и превосходный климат — может показаться теперь второстепенным. Но в течение ряда лет он имел решающее значение. Благодаря ему основные кинокомпании обосновались в Калифорнии.

За несколько лет Голливуд стал Меккою кино. Он имел притягательную силу не только для авантюристов, но и для художников, уже стяжавших себе имя. Разразилась новая «лихорадка», новое массовое движение к Западному побережью. На этот раз уже не к золотым россыпям, а к киностудиям. Так постепенно образовались кадры артистов и специалистов по технике, разнообразие и профессиональная ценность которых отвечали самым крайним и подчас фантастическим требованиям. Впрочем, студии все время продолжали вербовку талантливых художников: еще до 1914 года они привлекли на работу французских режиссеров и актеров. Впоследствии всякий раз, когда какой-нибудь художник кино обращал на себя внимание в Европе, калифорнийские кинопредприниматели изо всех сил старались залучить его к себе. Этим объясняется переселение в Америку выдающихся мастеров скандинавского и германского кино, которым в Голливуде навязали свои методы работы и свой стиль.

Американская кинематография с первых своих шагов пользовалась еще одним преимуществом — широким распространением на целый континент. Это преимущество позволило ей стать смелой, расточительной и захватнической. Известно ведь, насколько совершенство некоторых фильмов определяется постановочной сметой. Следует признать, что технические возможности тесно связаны с материальными затратами, а они могут в некоторых случаях повлиять и на художественный успех.

Ко всем этим выгодам прибавились еще выгоды рациональной организации кинопромышленности, начиная с работы над сценарием и съемок и кончая распространением фильмов.

В Европе артистический индивидуализм в той или иной степени сохранил свои позиции в студиях. Лучшие европейские режиссеры часто создают свои картины полностью, начиная свою работу с создания сценария. В других случаях они сотрудничают только со сценаристом. В Америке же специализация киноработников доведена до крайности. Она начинается с придумывания и разработки сюжета. Сценарии, литературные и съемочные, обсуждаются, в них вносятся поправки специализированными отделами киностудий, а затем и на конференциях, где рассматриваются все экономические и художественные задачи постановки. Только в очень редких случаях режиссер, если он не обладает полной независимостью, может предпринять постановку по своим личным замыслам. Такая свобода действий носит довольно многозначительное название — «режиссерский отпуск». Этим и объясняется, что Джон Форд вслед за Осведомителем поставил Крошечную Вилли Винки, а Джон Кромвель Пленника Зенды после Захвата.

Большое искусство требуется от американского режиссера для того, чтобы наложить печать своей индивидуальности на все разрозненные указания, получаемые им от различных отделов киностудий, спаять их воедино согласно своей творческой манере и придать некоторое единство фильму. Надо признать, что многим это удается.

Таким образом в каждом американском фильме сочетаются две, по существу противоположные, тенденции: индивидуальный почерк художника и широкое сотрудни-

чество с создателем фильма множества специалистов. Это последнее определяет множество трудностей, и европейским режиссерам всегда тяжело приспособиться к методам работы Голливуда. Десять лет назад Ренэ Клер писал по этому поводу: «Промышленные методы производства привели к превращению фильмов американского кино в серийный фабричный продукт. Два сценариста, трое монтажеров, режиссер, армия специалистов по технике и операторов и главный редактор сотрудничают, как они выражаются, над одним и тем же произведением. Этого достаточно, чтобы фильм потерял всякий вкус, сделался пресным, и чтобы даже самая лучшая тема, пройдя сквозь многочисленные фильтры, лишилась всякой оригинальности и стала аморфной».

Критика Ренэ Клера во многом справедлива; ее подтверждает ряд неудачных фильмов. Сам принцип американского производства фильмов покажется многим в основе своей неверным. Тем не менее, беспристрастность обязывает признать, что режиссеру, который обладает творческой индивидуальностью и которому удается несмотря ни на какие препятствия вдохнуть ее в свое произведение, сотрудничество специалистов приносит пользу и часто вносит в его фильм тщательность отделки, ритм, совершенство формы — те характерные черты американского кино, сравняться с которым европейскому удается лишь в исключительных случаях

Эта виртуозность чрезвычайно помогает американской манере накопления деталей, характерных штрихов, американскому умению вести рассказ отчетливо и прямо. Американцы довели до пределов возможного ритм и сжатость изложения. Кадр следует за кадром, сцена за сценой, внимание зрителя не задерживается ими ни на одну лишнюю секунду. Монтажные изыски Ганса и даже Эйзенштейна кажутся ограниченными, тяжелыми и слишком систематичными рядом с работами голливудских мастеров. В первую голову американцы заботятся о действии, о непрерывности его движения. Их цель — четкость и сжатость, основанные на приоритете зрительного кадра. Нечего удивляться тому, что американцы почти никогда не уделяли внимания живописным факторам фильма. Их кадры сняты в светлой тональности, хорошо скомпонованы, хорошо сфотографированы и только.

Многие из европейских кинематографистов могли бы сделаться прекрасными мастерами живописи; их построения обладают живописной силой. Во всей американской кинематографии не найти и пяти человек, которые обладали бы подобными качествами. Голливудские мастера всегда, без всякой жалости жертвуют пластическими эффектами, особенно контрастами света и тени во имя цельности, сжатости и яркости драматического повествования.

При современном состоянии кинематографии, тенденция эта очень полезна. Она, может быть, утратит свое значение, когда кино достигнет совершенства в использовании выразительных средств, и единственной областью дальнейшего движения останется композиция кадра. Цветное кино, торжество которого стало уже только вопросом времени, ускорит наступление новой ориентации. Его знаменуют, впрочем, и такие фильмы, как Депутат Балтики.

Художественное развитие кино в значительной степени зависит от строго промышленной организации калифорнийских студий. Разве не она направляет своих художников на искания в нужных ей направлениях? Разве не от нее зависело развитие звукового кино? И разве не по ее милости производятся эксперименты с цветным кино?

Исторический путь американского кино может быть подразделен на четыре больших периода. Первый идет от «мистерий» до открытия Голливуда в 1908 году, второй заканчивается около 1915 года появлением высоко над горизонтом звезд Инса, Гриффита и Чаплина, третий идет вплоть до Доков Нью-Йорка Штернберга, и последний начинается Певцом джаза Аллана Крослэнда, или эрой звукового фильма.

Два первых периода представляют с нашей точки зрения второстепенный интерес. Их характеризует множество эффектных событий анекдотического характера. Писатель, который захотел бы обрисовать американские нравы в начале века, нашел бы в них для себя удивительно красочные штрихи. Отметим некоторые из них, чтобы охарактеризовать среду. Для многих предпринимателей кинематографическая деятельность в те времена была своего рода «деятельностью» гангстерской. Атмосфера первых лет американского кино была более благоприятна для спекуляции, чем для художественных устремлений.

Совсем иначе обстоит дело в последующие периоды: с 1914 года люди, являющиеся только дельцами-предпринимателями, отходят на второй план; организуются группы независимых режиссеров и артистов.

Сперва «Треугольник» с Инсом, Гриффитом и Мак-Сеннеттом, позднее «Юнайтед Артистс» с Чаплиным, Гриффитом, Мэри Пикфорд и Дугласом Фербенксом. Не отказываясь от деловых коммерческих соображений они все же поощряют и художественные искания. Одно за другим появляются выдающиеся произведения. Вдруг выделяется ряд людей, привлекающих внимание своей ярко выраженной инвидуальностью, будь то в области формы, или же (вещь совершенно небывалая до 1917 года) человечностью сценариев. Американская школа кино становится реальностью. После де-Милля основатели «Треугольника» и Чаплин, Крюзе, Строгейм, Видор, Флаэрти, Форд, Борзэдж обеспечили ей мировую славу. Произведения скандинавов, французов, немцев и русских последовательно, хотя и в разные периоды, намечают новые пути киноискусства. На какой-нибудь отрезок времени они сосредоточивают на себе всеобщее внимание. Но в Голливуде новшества почти непрерывно следуют за новшествами, блестящие фильмы один за другим.

Студии привлекают к своей работе лучших режиссеров европейской кинематографии. Их мастера выращивают своих учеников. Поколение Джона Кромвеля, Капра, Диснея, Ричарда Торпа, Тэй Гарнетта и других идет на смену своим учителям.

Мы будем подробно говорить об эволюции американского кино. Этот беглый обзор имеет своей задачей только напомнить об основных явлениях в американском кино, прежде чем приступить к подробному их рассмотрению. Нет жанра, за который не брались бы американские постановщики, и почти нет жанра, который не был бы обязан им капитальными произведениями. Можно подумать, что политическая, религиозная и социальная цензура, которую кинопредприниматели сами на себя наложили (и исполнительным органом которой является правление их корпоративной ассоциации, руководимое Хейсом, бывшим министром почты и бывшим избирательным агентом президента Гувера), особенно ограничивала выбор сюжетов. В действительности же эта цензура давала лишь некоторые порой призрачные гарантии пуританизму. Кинематографисты смело брались за все жанры, не отказываясь ни от какого материала для своих фильмов. Пресное оказалось не в их вкусе. Фантазию, шутку, гротеск, юмор они использовали сообразно своим

всех жанрах чувствуют себя хорошо, и есть области, в которых никто еще не мог сравниться с ними. Самый яркий пример — мультипликация, область, в которой, как это ни покажется странным, методы, почерпнутые из системы Тэйлора и биографии Форда, дали, в конечном счете, самые непредвиденные результаты.

Было бы преувеличением утверждать, как это делают некоторые, что Соединенные Штаты Америки обучили киноискусству весь мир. Нельзя же забывать всего того, чем мир обязан Европе, таким мастерам, как Мелье, Сьестром, Ганс, Эйзенштейн, не говоря о некоторых других.

Но уже без преувеличения можно сказать, что если американское кино усвоило уроки европейского, вдохновители последнего научились еще большему на фильмах, полученных из Калифорнии. В этом не стыдно признаться, подчеркнув, однако, что оба художника, которые с первых же шагов научили голливудских мастеров пониманию человеческой природы, были... эмигрантами из Старого света: англичанин Чарли Чаплин и австриец Эрик фон Штрогейм.

„От мистерий" до открытия Голливуда

В то время как французская кинематография стала искать источников вдохновения в области магии — в феериях Мелье, американская кинематография нашла их в религиозном фольклоре. Ее первые фильмы напоминают немые «мистерии» конца XIV века, представлявшие с участием многочисленных фигурантов религиозные сцены, в особенности — осуждение и смерть Христа.

«Страсти господни» послужили сюжетом самого заметного из этих первых фильмов американского кино. Его «продюссерами» были два театральных импрессарио: Марк Клау и Эрлангер, и фильм представлял собой копию, «документальную» съемку «Страстей господних», ежегодно разыгрываемых в знаменитом народном театре в Обераммергау (Бавария). В сущности это был европейский фильм, сделанный для Америки.

Едва его успели продемонстрировать в Нью-Йорке, как началась эпопея кинематографического гангстерства. Идея оказалась весьма плодотворной. Пуританизм и любопытство обеспечили ей успех. Сейчас же появились подражатели и плагиаторы.

Одним из них был Холламан, директор нью-йоркского музея восковых фигур «Эдем-музея». Не смутившись ни тем, что Эдисону принадлежал патент на устройство съемочного аппарата, ни тем, что Марк Клау с Эрлангером поставили такой фильм, он установил на террасе большого «Сентраль Палас» декорации, нанял многочисленных актеров и несмотря на отвратительную погоду (во время съемок шел снег) сделал фильм на целых полчаса проекции, что было для того времени необычайным рекордом. Но этих двух картин оказалось еще недостаточно: в 1897 году Симон Любин заснял третий фильм Страсти господни в окрестностях Филадельфии и добился такого же успеха.

Так кинематограф сразу оказался выгодной аферой. Но Эдисон не дремал. «Кудесник Оранжа», как его уже начинали называть в эти годы, твердо решил заставить всех аферистов, использовавших его новое изобретение, уважать патенты, обеспечивающие ему почти абсолютную монополию на производство и показ фильмов. Он обратился за помощью к суду. Так возникла то трагическая, то комическая борьба, длившаяся одиннадцать лет (с 1897 по 1908 год). Поверенные Эдисона зорко выслеживали подделывателей и несмотря на дерзость и тысячи уловок последних судебные инстанции за девять лет (с 1897 по 1906 год) вынесли более пятисот приговоров. За арестами следовало тюремное заключение. Вокруг съемочной аппаратуры, как тридцать лет спустя вокруг транспортов с алкоголем, происходили побоища. Ферри Пизани описал с многочисленными подробностями героико-комические дебюты кинематографистов. Конфискация фильмов и аппаратов, закрытие мюзик-холлов, аресты и даже тюремные заключения стали ежедневными происшествиями. Симон Любин должен был на шесть месяцев удрать в Европу. Режиссеры не осмеливались производить съемки даже на крышах небоскребов иначе как под прикрытием вооруженных людей, охраняющих доступ к съемочному аппарату.

«У. Н. Зелинг, первый по времени чикагский кинопредприниматель, — рассказывает Пизани, — сделал документальный фильм, рекламирующий консервные фабрики «Армур». Тогда эдисоновские люди будто бы заказали Эптону Синклеру книгу с сенсационными разоблачениями против консервных фабрикантов — «Джунгли». Даже вашингтонский сенат был вовлечен в эту свалку... Это были времена, когда библию снимали с револьвером за поясом».

На самом деле, библию очень скоро забросили. Испано-американская война оказалась темой гораздо более волнующей и злободневной. У Мелье нашлись подражатели по части документально-трюкового фильма. Они были вызваны к жизни неким побочным обстоятельством. Некоторые кинематографисты ухитрились проникнуть в районы боев. Полиция и армия тогда еще не освоилась с аппаратами, регистрирующими события на пленку. У генеральных штабов были другие дела: им было не до изучения этого новшества, да и, в сущности говоря, кинематограф мог таить в себе самые непредвиденные опасности. Полиция выгнала операторов из зоны военных операций, сделав это с чисто военной грубостью. Один из смельчаков, Эмот, вывернулся из затруднения. Раз нельзя снимать действительность, он будет снимать ее видимость. Для этого он сделал крохотные модели военных кораблей и воспроизвел в ванне потопление испанского флота. Иллюзия действительно была, как видно, настолько сильной, что по окончании войны побежденные купили одну копию фильма для своих военных архивов как свидетельство о своем героическом сопротивлении.

На протяжении многих лет злободневные события давали кинематографистам богатый материал. Тут была сперва золотая лихорадка — захватывающий сюжет, успеху которого сильно помогала суровая красота пейзажа дальнего Севера, потом — война в Трансваале. Последняя вновь вызвала к жизни «документальные» трюки Эмота. По его стопам последовал Джемс Уайт. И обширные пустыри Лонг-Айленда стали на несколько месяцев «фельдами», где пригородные босяки, переодетые бурами и англичанами, вели между собой «кровопролитные сражения...»

Из событий этого периода следует запомнить одно, совершившееся 3 ноября 1899 года. На ринге Коннайлендского клуба снимали впервые при искусственном освещении состязание боксеров Шарки и Джефриза. Инцидент, которым ознаменовалась постановка этого первого документального фильма, бросает яркий свет на характер деятельности кинематографистов тех лет. «Байограф», заправилы которого уже не раз показывали свою неугомонную предприимчивость, приобрел у импрессарио матча исключительное право на съемку состязания. Оператор Вильям Битцер, впоследствии работавший с Гриффитом, для облегчения своей задачи установил 400 ламп.

Давид-Уорк Гриффит

Фред Нибло

Гоберт Флаэрти

Между тем один из заправил «Витаграфа» тайком провел своего оператора и поставил его в нескольких шагах от ринга. Когда бой начался, Битцер его снимал уже не один. Само собой разумеется, дело не обошлось без потасовки между представителями конкурирующих фирм. Зрители, не совсем понимая, что происходит, были вовлечены в схватку, несравненно более горячую, чем та, которая происходила по программе. Разве это не было своеобразным «трюком», который вскоре был использован во многих фильмах? Затем последовали судебные процессы и новые схватки во время демонстрирования фильмов, ибо несмотря на толчки и помехи их фотография оказалась прекрасной, и с тех пор американские кинематографисты узнали, какую подмогу может оказать им искусственное освещение.

Вполне понятно, что в такой атмосфере не было места даже самым робким художественным устремлениям. Производство каждого фильма было аферой для всех его пионеров кроме Эдисона, аферой, неизбежно связанной с нарушением чужих прав. Вполне понятно, что именно фирмой Эдисона были сделаны первые попытки поставить фильмы с драматической выдумкой и, хотя и робко, испробовать оригинальные приемы кинематографического изложения.

Этот фильм Большое ограбление поезда поставлен в 1903 году. Им мы обязаны Эдвину С. Портеру, уже выступившему несколько ранее с документальным фильмом День пожарного, где он применил монтаж для передачи одновременности двух линий действия или двух фактов. Сюжет был заимствован из тяжеловесной мелодрамы, много раз поставленной рядом народных театров. Портер отказался от театральных декораций, ввел крупный план, панораму и параллельный монтаж

Главные роли были распределены между ковбоем по фамилии Андерсон и премьершей — Мэй Муррэй, не имеющей ничего общего с той актрисой, какую мы будем встречать потом под этим именем вплоть до фильма Эрика Штрогейма. Но настоящими «звездами» этого фильма были платок-маска ковбоя, револьвер и насильственные действия, толкнувшие американское кино на путь, где он найдет одновременно элементы и своей оригинальности и своей наивности. Этот путь должен был привести его к Нападению на банк, поставленному Симоном Любином, потом к Ральфсу, вору-любителю (1905) и ко всем авантюрным картинам, представляющим один из ведущих жанров первых двух периодов американской кинематографии.

Около 1904 года в студиях появляются люди, которые с годами приобретут значение и выйдут на первый план: Морис Костелло (в контрактах с которым специально оговорено, что «актер никогда не должен заменять ни плотника, ни маляра, ни мальчика при аксессуарах»); гранд-кокетт Флоранс Тернер, которая в свободное время обязана была заведывать гардеробом актрис, и в особенности Пирл Уайт, Мэри Пикфорд, Мак-Сеннетт, сестры Гиш и тот, кто десять лет спустя станет «великим Гриффитом».

После того откровения, каким явилось Ограбление скорого поезда, все последующие фильмы этого периода не представляют значительного интереса. Сид Олькотт снимает первого Бен Гура, другие — маленькие шуточные фильмы, копии фантазий Мелье и бурные мелодрамы. Кроме Олькотта множество фильмов поставили Маршал Нейль и француз Гаснье, режиссер (во Франции и России Тайны Нью-Йорка) Подвигов Елены с Пирл Уайт в роли героини, фильмов, показывающих таинственные и леденящие кровь приключения.

Безвестные ремесленники пришли из магазинов готового платья, портняжных мастерских и меховых складов, чтобы принять участие в кинематографии. Это — Карл Леммле, Вильям Фокс, Адольф Цукор, Маркус Лев. За короткое время они стали магнатами производства. Андерсон, герой Ограбления скорого поезда под именем Брончо Билля, в качестве актера-режиссера ставит более четырехсот короткометражек в Колорадо. Лихорадочно вертятся ручки аппаратов и в Чикаго, и в Нью-Йорке. К 1907 году студии в обоих этих городах имеют вид крепостей, так как Эдисон еще не сложил оружия.

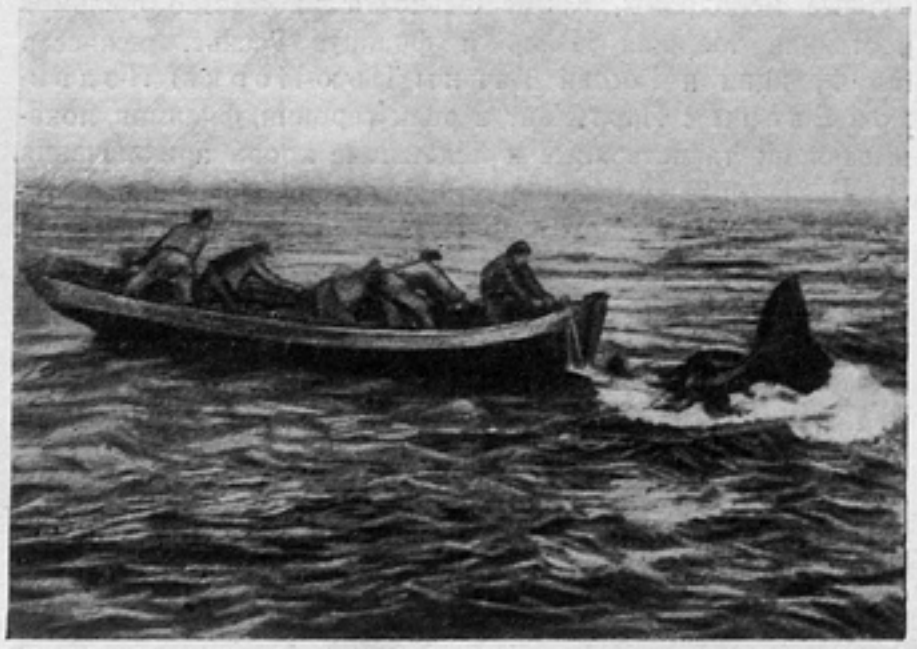
Приходилось держать в секрете и придуманные трюки. Во время работы двери запирались на засов, и у всех выходов расставляли стражу. Пираты, все более и более осмелев, научились принимать меры предосторожности. Одна из этих пиратских банд открыла дорогу для переселения на Запад, к тихоокеанскому побережью, к великим девственным просторам, к Голливуду. Борьба будет продолжаться и там, еще более трагикомическая, чем раньше. Лишь через несколько лет заканчиваются все патентные превратности в судьбе кино, сопровождавшие его первые шаги в Америке.

ОТКРЫТИЕ ГОЛЛИВУДА

Сигнал к переселению в Голливуд подал старый чикагский противник несговорчивого Эдисона — В. Н. Зелиг. В начале 1908 года он закончил павильонную съемку переделки романа Дюма фильма Граф Монте-Кристо. Под снежным небом озера Мичиган он и думать не мог о съемке различных натурных сцен, в частности — эпизода с ныряньем, без которого нельзя было закончить фильм. Зелиг решил отправить одного из своих операторов, Томаса Персонса, в Калифорнию, чтобы там доснять картину. Это удалось сделать быстро, без всяких неприятностей и, главное, без угрозы со стороны представителей закона. Разве Персонс не находился в безопасности на расстоянии шести дней езды экспрессом от Нью-Йорка? Зелиг сразу понял, какой вывод может он извлечь из этого опыта. Не откладывая дела в долгий ящик, он переселился на Запад и обосновался со всей своей компанией в Лос-Анжелосе.

Кадр из фильма «Далеко на востоке» Гриффита. 1921.

Кадр из английского фильма «Человек из Арана» Роберта Флаэрти



Первый фильм, который полностью был там поставлен, называется Во власти султана. Франк Боггс был его режиссером; имена главных исполнителей — Стеллы Адам, Хобарта Босворт, Тома Санчи, Франка Монтомери — теперь уже основательно забыты. Боггс снимал все павильонные сцены под открытым небом во дворе особняка, расположенного в центре города: калифорнийское солнце заменяло чикагские прожекторы.

Режиссер велел настлать подмостки на камнях и установить декорации из раскрашенных полотен. Для натурных съемок он отправился наудачу к морскому пляжу, который через несколько лет становится постоянным пристанищем максеннеттовских купальщиц. В том же 1908 году, 15 декабря, Зелиг вместе с некоторыми другими предпринимателями подписал соглашение с Эдисоном. Соглашение это ограждало их на будущее время от всяких судебных треволнений. Одновременно оно положило основание могущественному тресту по производству фильмов. Но переход на «мирное положение» не помешал Зелигу окончательно отказаться от съемок в Чикаго. Его примеру быстро последовали и другие, а в том числе и последние «независимые», которых не могло охватить соглашение.

В 1909 году началась вторая фаза борьбы патентов и монополий. На этот раз лицом к лицу столкнулись вновь созданный трест, группирующийся вокруг Эдисона, и те, кто не хотел покориться. «Независимые» держались крепко до тех пор, пока решением верховного суда в Вашингтоне, вынесенным в 1915 году, не были окончательно аннулированы все патенты и все монополии. В эти последние годы «гангстерства» независимые, отправляясь в Лос-Анжелос, чтобы обосноваться там, гнались за двумя выгодными вещами: вечно солнечным климатом и... близостью мексиканской границы с пограничной линией территориальных вод. Это, как мы сейчас увидим, могло им при случае пригодиться.

После Зелига в Калифорнию перебралась компания «Еизон». Обладая многочисленной актерской труппой, за девять месяцев (с ноября 1909 по июль 1910 года) она поставила 185 «западных» фильмов, посвященных жизни ковбоев и индейцев. В этой труппе находился Джек Конвей, сейчас превосходный режиссер, в числе работ которого мы встречаем Вива Вилла. Затем туда прибыли Гриффит и Карл Леммле. Последний был самым непримиримым из непокорных, не желавшим считаться ни с патентами, ни с договорами о распространении фильмов. Чтобы избежать неприятностей, причиненных ему эдисоновской группой, когда он снимал с режиссером Эд. Сальтером Гайавату, он в 1912 году поставил в Париже и Лондоне с режиссером Гербертом Бреннноном Айвенго и Абсент.

Однажды Карлу Леммле пришла в голову мысль напасть на трест и переманить его лучших артистов. К нему перешли от Гриффита Флоренс Лоуренс, затем Мэри Пикфорд.

Успех Леммле привел в отчаяние «Байограф» и весь трест. Мэри Пикфорд, шестнадцатилетняя девушка из Канады, начала выступать в театре с ранних лет и вскоре стала пользоваться блестящим успехом на сценах Бродвея. Гриффиту пришлось искать ее там, чтобы поручить ей главную роль в Кремонском скрипаче. На нее возлагались самые большие надежды. Трест снова начал судебные преследования Карла Леммле. Тот только что пригласил Томаса Инса и готовил фильм со своей

Кларенс Браун

Томас-Харпер Инс

Джемс Крюзе

новой артисткой, когда узнал, что Эдисон со своими компаньонами намеревается на этот раз довести дело до конца. Леммле приготовился уже бежать со всей своей компанией. Через три дня они были уже в Новом Орлеане, где сели на пароход, чтобы уехать на остров Кубу.

Помимо перипетий этой войны, раздирающей американскую кинематографию изнутри, в том же году возникла новая угроза кинематографу: 10 января 1909 года в результате злобной атаки со стороны «Чикагской трибуны» консервативные круги подняли кампанию против «никкельных одеонов»[1], демонстрирующих фильмы. Их позиция была очень выгодной. Большая газета поместила список новых фильмов за неделю: тут были Барометр Купидона, Возлюбленная старика, Современный бандитизм, Подонки Парижа, Двоеженец. Кинофабриканты с их акционерами, агенты по распространению и директоры кинотеатриков выступили с возражениями. Они сослались на «бесспорные произведения искусства» — Страсти господни, Бен Гур, Золушку и на воспитательное значение такого, например, документального фильма, как Богатства Канады. Ничто не помогло. Пуританские общины устроили разгром одного кинотеатра в Чикаго. Театры, видевшие в кинематографе конкурента, поддержали эту кампанию, быстро принявшую такой размах, что у кинематографистов оставалась только одна надежда: самим потребовать учреждения официальной цензуры, которая, в конечном счете, была все-таки удобнее нападок невежественных шерифов и пуританских глупцов. Благодаря этому ловкому маневру буря улеглась. Но кинематография оказалась связанной цензурными путами

[1] Дешевых кинотеатров с входной платой в один «никкель» — пятицентовую монету.

Это все же не помешало ей развиваться, главным образом благодаря деятельности «независимых», не переставших искать возможности вытеснить компании треста. «Независимые» обратили свои взоры на Европу. Во-первых, они начали продвигать более длинные картины. Во-вторых, взялись за сюжеты итальянского и французского кино: исторические фрески и великосветские сентиментальные трагедии. И это тогда, когда наряду с шуточными комедиями стал развиваться вполне американский «западный» жанр, героями которого был Том Микс, бывший ковбой и владелец «ранчо», а затем Уильям Харт.

В сущности в этот период развития кино почти ничто не заслуживает упоминания. Если мы задержались несколько на анекдотических подробностях развития кино в США, то сделали это для того, чтобы показать атмосферу и среду, из которой вышли замечательные художники американского кинопроизводства первых лет, чье творчество кажется нам сейчас неровным, часто наивным и напыщенным, но которые принесли откровения чисто кинематографического подхода и глубокое понимание оригинальной силы кино. Дальше мы еще вернемся к пути этих пионеров американского киноискусства.

Но уже сейчас надо отметить, что кроме Гриффита, Инса и Мак Сеннетта в эти годы дебютировали Аллан Дуэн, Джек Конвей, Франк Борзэдж, Джемс Крюзе, Эдвин Кэрью и Чарли Чаплин. В тот период европейское кино — французское и итальянское — еще сохраняло свое неоспоримое первенство в тематике, в исканиях и в постановках. Но благодаря лучшим режиссерам американского кино и энергии предпринимателей, методы работы которых нам теперь понятны, мало-помалу создалась база для дальнейшего огромного роста кинопроизводства.

(Продолжение в следующем номере)

Деньги делают фильмы

Дэвид Платт

Кино в том виде, в каком мы знаем его сегодня, возникло из оптических игрушек, в конце прошлого века широко известных под именами Фантоскопа, Витаскопа, Космоскопа, Стробоскопа, Трофографа, Гелиографоскопа, Мотографа, Драмископа и т. д.

Огромное расстояние отделяет киноиндустрию 1941 года от механических игрушек 90-х годов. Будучи игрушкой, кино не привлекало внимания хозяев Америки. Капиталисты, появились тогда, когда появилась соответственная пожива. Биржевики XIX века не могли угадать будущности оптического аттракциона, которому суждено было стать инструментом, избирающим президентов и свергающим королей. Немногие подозревали тогда о всех возможностях кино. Меньше других подозревал о них великий Томас Альва Эдисон. Он придавал своему кинетоскопу так мало значения, что наотрез отказался истратить хоть доллар, чтобы запатентовать это изобретение. Следствием, как известно, явился ряд междуусобных патентных войн, которыми отмечены последующие годы и которые надолго затормозили развитие киноискусства в США.

Американское кино родилось в атмосфере, напоминавшей нью-йоркские коррупционные скандалы 1872 года. В момент демонстрации первых кинетоскопов еще сильны были последствия социальных потрясений, которые испытывали Соединенные Штаты в 1886 году. Год изобретения кинетоскопа (1889) был кульминационным пунктом стачечной волны и движения федерации рабочих союзов за проведение постановления о восьмичасовом рабочем дне в США. Рождение американского кино проходило в условиях роста массовой безработицы, ожесточенной борьбы против снижения зарплаты в основных отраслях промышленности и массового возникновения реакционных клик или синдикатов, стремившихся захватить политическое влияние. Вмешательство реакционных сил начало вскоре сказываться и на возникающей кинопромышленности так же, как и на всякой другой отрасли американского хозяйства.

Гарри Аллан, один из наиболее дальновидных кинокритиков своего времени, писал, что «кино родилось в лаборатории и развилось в банкирской конторе. Оно оказалось гибридом четырех «И» — «four I's: Inventor, Investor, Impressario, Imperialist» (т. е. изобретателя, вкладчика капиталов, импрессарио и империалиста). Ведущими оказались второе и четверое «И». Они определяли курс американской кинематографии таким образом, что он неизменно оказывался выгодным для капиталистов. В кино это сказалось в еще бóльшей степени, чем в любой другой области художественной культуры, поскольку кино более чем какое-либо другое искусство было искусством для масс».

Пожалуй, никто не выразил более точно основные черты развития кинопромышленности в условиях капиталистического общества. Внутреннее противоречие глубоко массового искусства, направляемого инвестиционными банками и американской империалистической буржуазией, являлось во многом причиной замедленного и случайного роста американской кинематографии. Так например, применение звука в кино было известно еще в 1907 году, но после первых опытов по демонстрации коротких фильмов, сопровождаемых музыкой и речью, тогдашние звуковые фильмы были сняты с производства: прославленные ростовщики Уолл-Стрита чересчур прямолинейно защищали свои барыши в кино. Как известно, несколькими годами позже та же участь постигла и телевидение. Капиталистическое общество постоянно тормозило развитие кинематографической техники.

Капиталистическое кино появилось на закате промышленной революции. По определению Бела Балаша «Оно было первым искусством, которому дала начало буржуазная эра». Прибавим к этому, что оно было и первым искусством, которое так органически было использовано правящим классом в своих непосредственных интересах.

В 1910 году кое-кто еще характеризовал кино как «развлечение уважающей себя буржуазии и рабочего класса». В 1916 году Давид Гриффитт, постановщик антинародного фильма Рождение нации и фальсификатор американской истории, называл кино «университетом трудящегося человечества». В 1925 году кино еще определяли как «искусство для масс». Но уже десять лет спустя, в эпоху величайшего экономического кризиса, было найдено призвание кино как «одного из лучших поставщиков пушечного мяса для военного министерства» («Чикаго трибюн» в 1935 г.). Теперь, в 1941 году, эта огромная отрасль хозяйства, которая влияет на мировоззрение, общественные вкусы, моды, используется для втягивания Америки во вторую империалистическую войну. Она так тесно связана с магнатами Уолл-Стрита, что, пожалуй, ничто—кроме радикального изменения методов производства и проката — не может освободить кинематографию от власти агентов самых реакционных клик Уолл-Стрита и возвратить народное искусство народу.

Кому принадлежит американское кино? Несколько лет назад еще можно было колебаться в ответе. Сегодня дать ответ уже нетрудно. Факты, проливающие свет на «невидимую империю» Голливуда, были недавно вскрыты в ряде работ, посвященных хозяевам Америки, тем 60 или 200 семействам, которым в основном принадлежат недра, фабрики, заводы и банки страны.

Американская кинопромышленность принадлежит банкирской группе Моргана и Рокфеллерам.

Бесценные патенты звукового кино, без которых нельзя поставить ни одного фильма, принадлежат «Вестерн Электрик» и «Радиокорпорейшен фотофон». «Вестерн Электрик» — дочернее предприятие Моргана, но значительная доля акций этой компании принадлежит и Рокфеллерам. «Радиокорпорейшен» принадлежит Рокфеллерам, управляющим ею через крупнейший «Чэз нэшионал банк», но оп-

ределенное количество акций «Радиокорпорейшен» находится в руках дома Моргана. Так переплетаются в американской кинематографии два всемогущих имени: Моргана и Рокфеллера.

Сегодняшний Голливуд образуют восемь мощных киностудий: «Парамоунт», «Туэнтис Сенчюри фокс», «Братья Уорнер», «Метро-Голдвин-Мейер», «Юнайтед артистс», «Юниверсал», «Колумбия» и «Радиокорпорейшен». Все они принадлежат Уолл-Стриту: концентрация кинопромышленности США подвела ее вплотную к двум именам — Моргана и Рокфеллера.

Попытаемся понять финансовую основу «Парамоунта». За спиной «Парамоунта» стоят «Атлас Корпорейшен» — дочернее предприятие дома Моргана, и инвестиционный банк братьев Леман — тайная пружина той же группы Моргана. В акциях «Парамоунта» заинтересована также банкирская группа Джианини. Благодаря своему пакету акций в «Нэшионал сити банк» Джианини также тесно связаны с Морганом. Джианини связаны, наконец, и с создателем американской желтой печати Херстом, который явился вдохновителем английского провоенного фильма «Парамоунта» Пусть сомкнутся плоты через океан, во многом предвосхитившего законопроект о передаче взаймы или в аренду американского оружия. Множеством нитей «Парамоунт» связан с домом Моргана.

Финансовые пружины «Парамоунта» определяют поток шовинистических и реакционных фильмов типа Наш великий гражданин, Последний поезд из Мадрида, Мир в огне, Люди обрели крылья, Подлинная слава, Жизнь бенгальского улана, Конная полиция на Северо-западе и т. д. Зависимость этой фирмы от Уолл-Стрита практически исключает для «Парамоунта» возможность создания прогрессивных фильмов. На протяжении многих лет «Парамоунт» не выпустил ни одной значительной кинокартины.

Сесиль де-Милль, один из виднейших режиссеров «Парамоунта», состоит членом наблюдательного совета банка Джианини. На протяжении многих лет он был вицепрезидентом американского и итальянского банков; оба эти банка принадлежат Джианини.

Трудно по-настоящему понять такой технически совершенный фильм, как Конная полиция на Северо-западе Сесиля де-Милля, не зная того, что он инспирирован политикой Уолл-Стрита и бюро английской военной пропаганды в США. Фильм был поставлен на деньги Моргана, и о фильме этом Том Симмс, честный канадский журналист, писал в «Интерконтинент Ньюс»: «Конная полиция на Северо-западе прославляет канадскую королевскую полицию в то время, когда она брошена на травлю лучших сынов Канады, подлинных борцов за мир, демократию и благо народа. Это та полиция, которая по приказу английских королевских властей расстреляла горняков Иствана, встретила пулеметным огнем фермеров-переселенцев в округе Реджина и направила слезоточивые газы на безработных в Ванкувере».

Сесиль де-Милль, соединяющий в одном лице виднейшего режиссера «Парамоунта» с директором одного из крупных банков США, не раз доказывал свою преданность Уолл-Стриту. Во время первой империалистической войны он поставил Маленькую американку с Мери Пикфорд в главной роли. В этом фильме, отравленном зоологическим шовинизмом, германские солдаты разламывали каюты тонущей «Лузитании» и бросали за борт персонал американского Красного креста. А когда в 1918 году Сесиля де-Милль спросили, каково самое примечательное достижение американской кинематографии в военные годы, этот ставленник Уолл-Стрита ответил:

— Важнейшая заслуга кино состоит, по моему мнению, в том, что ему удалось стать одним из решающих факторов правительственной военной пропаганды.

С тех пор как стало невозможным вести войну за новые рынки, не ведя одновременно войны против «внутреннего врага» в собственной стране, «Парамоунт» стал активно выступать против рабочего движения. Один из ведущих режиссеров «Парамоунта» Джесси Ласки поставил еще в 1916 году дикий, бредовый фильм Черный список, в котором Бланш Суит играла роль «фанатика, захватившего власть в совете красного братства». Этот фильм был ответом банкирского дома Кун и Леб, финансировавшего тогда «Парамоунт», на 2700 стачек, вспыхнувших в стране в 1916 году. Черты определенного сходства с Черным списком можно отметить и в фильме «Парамоунта» 1940 года Наш великий гражданин — ответе Моргана на образование производственных профсоюзов сталелитейной промышленности.

До того как банковские круги выдвинули на пост председателя наблюдательного совета «Парамоунта» режиссера Адольфа Цукора, пост этот занимал режиссер Ходкинсон. Винифред Джонсон в своих «Мемуарах о кино» говорит, что за спиной Ходкинсона в 20-х годах стоял Иеремия Мильбэнк, могущественный директор «Чэз нэшионал банк», Национальной молочной компании и Южного общества железных дорог. Позднее фильмы Ходкинсона выпускались киностудией «Трайэнгл». За спиной «Трайэнгл» стоял банкирский дом Смитсерс и К°, маклер рокфеллеровской «Стандарт Ойль». В конце концов «Трайэнгл» слилась с «Парамоунтом». Каков же был результат этого сплетения магнатов нефти, железных дорог, молока и кино? В 1919 году Ходкинсон выпустил многосерийный фильм Вулканы, прославлявший предпринимательский шпионаж в предприятиях железнодорожной, молочной и нефтяной промышленности.

Начиная с 1914 года фильмы «Парамоунта» становятся все более реакционными, являясь отныне точным выразителем воли стоящих за «Парамоунтом» финансовых кругов. В 1919—1920 годах «Парамоунт» поставил Красную змею, фильм о «группе фанатически настроенных рабочих нью-йоркского Ист Сайда, бросающих бомбы». (Цитата из рекламы фильма.) В том же 1920 году «Парамоунт» выпускает бессмысленный антисоветский фильм Маленькая мисс, Восстание, в котором русская великая княгиня Мария спасается от революции в Нью-Йорк, преследуемая «большевиками», образы которых были взяты сплошь из нью-йоркских курилен опиума.

Позже, в 1936 году, «Парамоунт», перешедший теперь во владение дома Моргана, попытался поставить Жизнь и приключения Пинкертона — человека, чье имя более всего ненавидимо в американском рабочем движении. Письма, телеграммы, выступления по радио, статьи в рабочей печати и в дополнение ко всему этому протесты служащих «Парамоунта» приостановили эту постановку прежде, чем она была начата производством.

Германский кинорежиссер Георг Пабст, работавший тогда в Голливуде, попытался осуществить в «Парамоунте» постановку антивоенного фильма Война объявлена. Замечательный разговор, сопровождав-

ный обсуждение этого фильма, приводит голливудский сценарист Джоэль Фейтс в журнале «Нью Тиэтр Мэгезин» за 1937 год: «Превосходно,— сказал один из директоров «Парамоунта», обращаясь к Пабсту, — но зачем мы должны выпускать пацифистские фильмы, когда весь мир думает о войне?». «Но, джентльмены,— возразил удивленный Пабст, — вы, с самого начала знали, что темой моей картины явится будущая война». «Это правильно, — подал реплику руководитель фирмы, — но мы надеялись, что пацифизм этой картины будет не слишком заметен». Таков был первый и последний опыт «Парамоунта» в области постановки антивоенных фильмов. Разговор этот прекрасно характеризует политику «Парамоунта» и в наши дни.

Один из наиболее известных старых американских журналов, далекий от революционных настроений, както писал, что студия «Метро-Голдвин-Мейер» в Голливуде в сущности состоит из джунглей, венецианских палаццо, портретов короля Генриха VIII, самумов, павильонов, воспроизводящих здания Парк Авеню, китайских молелен, искусственных пещер, капризных блондинок, праправнука поэта Эльджернона Суинберна, портативных молний, «ящериц», синтетической паутины, пятидесяти фунтов различных бород, французских молочных рожков для грудных детей и «Зимнего дворца в Петербурге»..

И, конечно, об одном из таких павильонов Парк Авеню, наполненных «ящерицами» и капризными блондинками, с которых начинали свою деятельность «Метро-Голдвин-Мейер», упомянутый нами Джоэль Фэйтс писал как о «замкнутом круге павильонной похоти, в котором актрисы раздеваются, по крайней мере, шесть раз и кончают тем, что выходят замуж за миллионеров». И в таком вот импровизированном «Зимнем дворце в Петербурге» «Метро-Голдвин-Мейер» ставили свои антисоветские фильмы.

Своими джунглями фирма «Метро-Голдвин-Мейер» пользовалась против негров; самумами — против магометан и индусов; китайскими молельнями — против китайцев; портретами Генриха VIII и венецианскими дворцами — для восславления правящих классов Европы; пятьдесят фунтов различных бород были пущены в ход для постановки антисоветских фильмов, а синтетическая паутина — для дальнейшего обволакивания человеческого сознания.

В фирме «Метро-Голдвин-Мейер» работают лучшие представители американской кинематографии, но все они совершенно бессильны перед всемогущим Луи Мейером — директором-распорядителем фирмы и стоящих за ним финансовых кругов «Чэз нэшионал банк» (банкирский дом Моргана), братьев Леман, банкирской конторы Диллон, Рид и К°.

История кинорежиссера Кинга Видора (постановщика Хлеб наш насущный и Цитадели) достаточно поучительна. Видор как-то сказал, что он задумал картину Аллилуя, как «подлинную, правдивую картину жизни негритянского народа на дальнем Юге». Фильм появился под маркой «Метро-Голдвин-Мейер» и оказался классическим примером «снисхождения» белой буржуазии к черному племени. «Слишком большая зависимость Голливуда от кругов финансового капитала является его проклятием», — писал тогда Видор. «Это основное зло, от которого проистекает большинство бедствий американской кинематографии, которое вызывает поток ничтожных, лживых и бессмысленных фильмов, отталкивающих людей от кино. И по глубочайшему моему убеждению, монополистические компании играют ту же роль и во всех областях искусства. Американская кинематография управляется финансовым капиталом, органически враждебным всему, в чем есть хоть капля смелости и новизны, объявляющим вне закона тех сценаристов и режиссеров, которые осмеливаются отбросить истасканные кассовые приемы, когда-то делавшие сборы.

Голливуд должен восстать — он и восстанет в конце концов, если хочет сохранить свою роль мирового кинематографического центра. Голливуд ставит штампованные картины вовсе не потому, что они нравятся зрителю, а потому, что их требуют магнаты Уолл-Стрита, управляющие нашей кинопромышленностью и стремящиеся играть без риска. В существующих условиях производства поставить правдивую картину поистине немыслимо для режиссера», — так, буквально, писал режиссер Кинг Видор.

Прошли годы. Вспыхнула вторая империалистическая мировая война. Видор присоединился к хору противников мирной политики. Теперь он стоит где-то далеко, в рядах людей с Уолл-Стрита, вершащих судьбу американской кинематографии. Постановщик таких замечательных фильмов, как Толпа, Уличные сцены и Цитадель, человек, на протяжении многих лет боровшийся за независимое кино, полностью перешел в противоположный лагерь. Этому трудно поверить, но человек, который несколько лет назад призывал работников Голливуда к восстанию против тирании финансового капитала, разрушающего искусство кино, ныне поставил фильм, настолько ничтожный и пустой, что после него не такто легко сможет оправиться.

Что же случилось? Видор устал от борьбы и продался людям, которые держат в своих руках денежный мешок. Режиссер и представитель Уолл-Стрита слились в одно. Иного, в сущности, и не могло быть: методы господства финансового капитала в «Метро-Голдвин-Мейер» немногим отличаются от «невидимой империи» «Парамоунта».

Фирма «Метро-Голдвин-Мейер» управляется, как сказано, Луи Б. Мейером, старым деятелем республиканской партии штата Калифорния, влиятельнейшим членом торговой палаты в Лос-Анжелосе, закоренелым врагом рабочего движения и близким другом Уильяма Рандольфа Херста. Когда писателю Эптону Синклеру удалось добиться выдвижения демократической партией его кандидатуры в губернаторы штата Калифорния, калифорнийская буржуазия организовала специальную кампанию протеста. Луи Мейеру было поручено смастерить кинохронику, показывающую босяков ужасающего вида, которые приезжают в Калифорнию насладиться «синклеровским раем». И Синклер потерпел поражение.

Банкирскому дому Моргана принадлежит контрольный пакет акционерной компании Лоу, дочерним предприятием которой является «Метро-Голдвин-Мейер». Этот факт поможет объяснить выпуск милитаристических фильмов.

За спиной «Метро-Голдвин-Мейер» стоит и инвестиционный банк братьев Леман, заинтересованный в делах Латинской Америки. Этот банк принимает участие в панамериканском обществе воздушных сообщений (монопольная авиационная компания) и совместно с Рокфеллером контролирует оловянные копи в Боливии. Не случайно поэтому участие «Метро-Голдвин-Мейер» в пропаганде панамериканского авиационного дня.

Подлинные хозяева Голливуда, заправилы Уол-Стрита провоенными фильмами отвечают миллионам людей, стремящимся к миру тогда, когда горсточка миллионеров во имя своих аппетитов хочет войны.

Кино и вторая мировая война

К. Михайлов

Еще задолго до войны, и еще больше в период военных действий в Польше и Франции, Германия выпускала множество агитационных и учебных фильмов.

По известным данным, киноработники состоят в кадрах боевых частей армии. Они снимают непосредственно боевые операции, материал которых используется для хроникальных, документальных и художественных фильмов. Специалисты-киноработники германской армии вооружены наиболее совершенной съемочной техникой, сверхвысокочувствительной кинопленкой, позволяющей снимать в любых условиях. Они работают специальными кинокамерами-автоматами, которыми могут пользоваться не только квалифицированные операторы, но и люди, мало подготовленные для этой работы.

В качестве примера съемки непосредственных боевых операций может служить фильм, показывающий во всех деталях гибель германского «карманного линкора» «Адмирал граф Шпее». Как известно, этот корабль, совершавший рейдерские операции в водах Южной Америки, был потоплен английскими крейсерами у пролива Ла-Платта.

В Англии с начала войны кинопроизводство резко изменило свое направление. В прошлом году по распоряжению министерства информации была предпринята постановка серии пятиминутных фильмов. Эти картины выпускались еженедельно с целью ознакомить население как непосредственно с боевыми операциями, так и с работой военной промышленности. Первая серия этих картин состояла из четырнадцати сюжетов. Она была запущена в производство немедленно после издания распоряжения министерства информации, и в течение ближайшего месяца на экран вышли четыре или пять таких короткометражных картин. Решение о выпуске фильмов в малом метраже вызвано было стремлением не создавать излишних затруднений владельцам театров при включении их в обычную программу. Каждый такой фильм печатался в тысячах копий и распределялся бесплатно для демонстрации почти по всем 4500 кинотеатрам Англии в течение месяца.

Большая часть этих короткометражек имеет «общечеловеческие драматические сюжеты», остальные основываются на «сообщениях и музыке». К числу последних относятся фильм Британия в опасности, Призыв к оружию, Они также служат. Содержание этих картин разнообразно. В Призыве к оружию говорится о напряженной работе, требующейся от всех занятых на военных заводах страны. Фильм Они также служат показывает повседневную жизнь домашней хозяйки и обычные заботы.

Эвакуации детей из столицы страны посвящен фильм Западный Но, 1940.

К этой же серии относятся картины Первые дни, Эскадрон 992, Весеннее наступление, Люди плавучих маяков, Эти дети в безопасности, Новая Британия, Империя вокруг Атлантического океана, Жизненно важная служба, Четвертое сословие. Сюда же следует отнести и картины: Стальное кольцо, Королевские солдаты, За орудиями, Гражданский фронт, Молодежь указывает путь, Моряки без формы.

Более подробное представление о серии специально военных фильмов может дать Эскадрон 992. По данным иностранной печати, эта картина демонстрировалась на всемирной выставке в Нью-Йорке, и отличительным качеством ее признано, что это «волнующий фильм, переносящий войну из призрачной абстракции в непосредственную разрушительную близость. Он не поднимает настроения и не хвастает. Он дает публике понятие о секретах бомбардировки, о действительных функциях противовоздушных заграждений, об организации авиационных сил». Картина За орудиями посвящена «солдатам без формы», рассказывает о работе на военных заводах. Стальное кольцо отображает условия морской службы в военное время и сделан, по сообщениям иностранной печати, с хорошим мастерством.

Особо отмечаются сцены действий военно-морского флота в Арктике и операций тральщиков.

Жизненно необходимая служба показывает работу современного госпиталя.

Кроме перечисленных картин в Англии за последнее время выпущены на экран и многие другие, имеющие самое непосредственное отношение к войне, фильмы, ставящие своей целью не только ознакомление населения с обстановкой, в которой протекают современные боевые действия, и с военной техникой, но и стремящиеся оказать непосредственное агитационное действие.

Кинопроизводство предвоенного и военного периодов характерно выпуском не только военно-агитационных фильмов, но и множества картин, служащих для обучения войск, имеющих задачу помочь повышению военной квалификации командного состава. Большое количество таких картин выпускается в Германии.

Эти фильмы преследуют цель не только ознакомить специалистов военного дела с образцовыми приемами боевых действий, но и исследовать ошибки, имеющие место как на учениях, маневрах, так и непосредственно во время боевых операций.

Известно, что съемки военных действий в Польше и во Франции были широко использованы германской армией для обучения и подготовки войск, а также для совершенствования командного состава.

Принципиально в этом нет ничего нового, ибо еще во время первой империалистической войны американская армия и флот имели в своем составе специальные кинематографические военные части, содержали специально офицеров — режиссеров и операторов, которые сумели заснять огромный материал. Этот материал был впоследствии широко использован для составления учебных фильмов.

Судя по данным иностранной печати, в последнее время в Америке уделяют еще больше внимания развитию военно-учебного кино. Громадные средства, миллионы долларов ассигновываются на это дело не случайно.

Кинематограф позволяет показать то, что не в состоянии сделать ни один из существующих видов наглядных пособий. С помощью мультипликации представляется возможность проникнуть в мир самых сложных и умных боевых механизмов; раскрыть принципы, законы и секреты их действия. Кинематограф может изображать быстропротекающие процессы, невидимые обыкновенным глазом. Он позволяет показывать медленно протекающие процессы, растянутые во времени, с большой быстротой. То, что трудно объяснить обыкновенным образом, например, различные физические, химические, астрономические и прочие явления, с помощью кино становится легко объяснимым даже для неподготовленных зрителей. Эта возможность резко увеличилась после появления стерео- и цветного кино.

С помощью комбинированной съемки удается параллельно демонстрировать действия боевых механизмов и приборов и результат их работы. Таким путем стало возможным показать, например, выстрел и действие разрывающегося снаряда.

Значение кинематографа для боевой подготовки личного состава армии и флота еще больше возросло после изобретения дневного кино. Теперь уже везде, в любом военном лагере, либо на полигоне или на военном корабле, в любое время суток можно демонстрировать учебные кинофильмы, не нарушая обычного хода занятий. Недостатком демонстрации кинофильмов во время учебных занятий было то, что требовалось затемнять зал, и учащиеся не в состоянии были записывать, зарисовывать необходимые схемы, подробности. Теперь этот недостаток отпал.

Широкое применение кинематографа для сокращения сроков военной подготовки личного состава армии и флота вполне себя оправдало.

Существующие за рубежом военно-учебные фильмы примерно распределяются на следующие виды: картины, показывающие процесс боевых действий, походов, военных игр, операций с целью дальнейшего разбора этих действий на занятиях, и фиксирующие неправильные приемы, методы и ошибки в действиях командиров. Этот прием, в частности, широко развит в германском флоте. Практика показывает, что киноматериал о походе или учении оказывает большую услугу в деле подготовки войск. Также широко применяется съемка одиночных действий людей и механизмов, которых невозможно обнаружить невооруженным глазом.

В частности, этот вид использования кино очень развит в американском флоте. Отснятый и проявленный материал немедленно подвергается разбору и показу тем, кого зафиксировал объектив. Таким образом командный состав имеет возможность быстро обнаружить неправильные действия подчиненных, детально разобраться в них, убедительно разъяснить, в чем заключается неправильность действий и таким путем добиться быстрого овладения правильными навыками, приемами и методами.

Наиболее распространенный за рубежом вид военно-учебных фильмов — это преимущественно короткометражки в 50, 100 и 200 метров. Основная направленность этих картин — показывать то, чего нельзя показать другими средствами. Считают, что в отдельных случаях преимущество находится на стороне звуковых фильмов. В частности, звуковой фильм может оказать большую помощь командиру, когда требуется передать четкую боевую команду, боевой сигнал, во всех тех случаях, когда требуется знание звука, производимого тем или другим типом самолета, той или другой системой орудия, и т. д. Особое место в военно-учебной кинематографии занимают кинолекции, предназначенные для ознакомления с военным делом неподготовленного зрителя, в частности, молодых бойцов.

Такие лекции позволяют ознакомить будущего воина со всеми условиями военной службы.

Исключительное значение для подготовки командного состава, обучения курсантов специальных военных и военно-морских школ имеют фильмы, показывающие во всех деталях тактические учения, в частности, учебные походы кораблей.

Опыт иностранной кинематографии, производство военно - прикладных фильмов представляют для нас несомненный интерес.

В городе Миами (штат Флорида, США) с большим успехом демонстрировались недавно советские короткометражные фильмы Спорт в СССР и Эрмитаж.

☆

Фильм Путь в Санта-Фе выпущен недавно фирмой «Братья Уорнер». В этом фильме о железнодорожном строительстве в США, по словам «Дейли Уоркер», поставлен рекорд реакционного и клеветнического искажения американской истории на экране.

☆

Голландский режиссер Иорис Ивенс, автор ряда фильмов — Испанская земля, 400 миллионов и др. — закончил в Америке постановку документального фильма об электрификации — Земля и энергия.

☆

Постановку фильма Победа по одноименному роману Джозефа Конрада закончила фирма «Парамоунт» (США). Действие фильма развертывается на островах южных морей. Режиссер фильма Джон Кромвель. В главных ролях Фредерик Марч и Бетти Филд.

☆

Бестер Китон исполняет главную роль в кинокомедии А вы не будете визжать?, выпущенной недавно фирмой «Колумбия» (США). Постановщик фильма Дэл Лорд.

☆

Мексиканская киноакадемия присудила первую премию фильму Ночь народа Майя, как «самому выдающемуся произведению мексиканского кинопроизводства 1940 года».

Ночь народа Майя — современная драма из жизни последних представителей индейского племени Майя, бежавших от притеснений белых завоевателей вглубь полуострова Юкатан.

☆

Кинорежиссер Александр Корда будет снимать фильм о жизни знаменитого английского адмирала Нельсона и о его любви к леди Гамильтон.

Лучшие американские кинокартины 1940 года

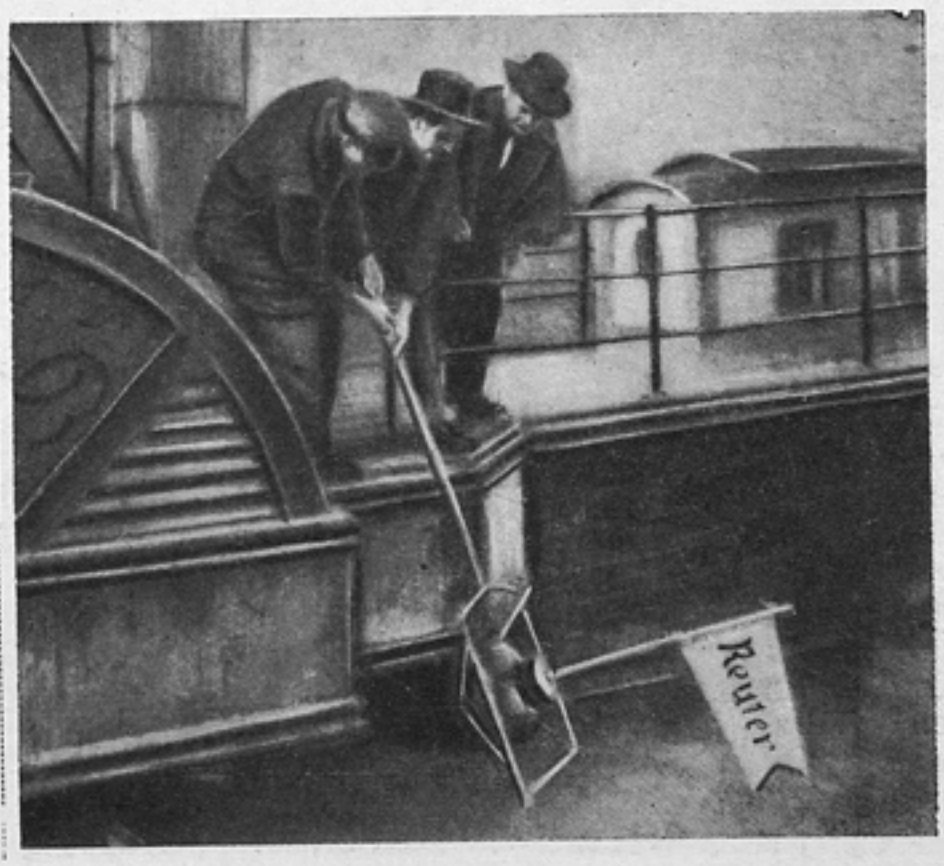
Проводимое журналом «Фильм Дейли» традиционное голосование для определения лучших десяти фильмов года, лучших двадцати режиссерских и десяти актерских работ закончилось 31 декабря 1940 года в 12 часов ночи. В голосовании участвовало 546 критиков-рецензентов, представлявших около пятисот американских газет и журналов.

В результате голосования первое место занял фильм Ребекка, поставленный английским режиссером Альфредом Хитчкоком, с артистами Лоуренсом Оливье и Джоаной Фонтэн в главных ролях.

Второе место занял фильм Гроздья гнева, получивший 367 голосов. Этот фильм, о котором мы уже писали, поставлен Джоном Фордом по роману Джона Стейнбека, сценарий фильма написан Нэннелли Джонсоном. Из других фильмов, вошедших в список лучших десяти, отметим фильм Эб Линкольн в Иллинойсе, занявший шестое место и получивший 221 голос.

В этот список не вошли фильмы О мышах и людях, поставленный Люисом Майльстоном по роману Джона Стейнбека и получивший 163 голоса, Пиноккио Уолта Диснея, получивший 162 голоса, и Эдисон Кларенса Брауна, получивший 150 голосов. По общему количеству голосов эти три фильма занимают одиннадцатое, двенадцатое и тринадцатое место.

Кадр из фильма «Агентство Рейтер»



Сейчас на Западе учащаются съемки новых звуковых фильмов на сюжеты старых кинокартин. Недавно был выпущен на американские экраны второй Багдадский вор. Теперь «Твентис Сенчюри-Фокс» готовит новый фильм Знак Зерро. Поклонники Дугласа Фербэнкса послали кинофирме ряд писем, протестуя против того, что созданную Дугласом роль будет исполнять в новом Знаке Зерро Тайрон Пауэр. Этому же актеру в новом варианте фильма Кровь и песок поручена роль, которую когда-то исполнял Рудольф Валентино.

☆

«Нью-Йорк Таймс» сообщает из Лондона, что в киностудиях идут съемки нескольких больших кинофильмов, в том числе Майор Барбара по известной одноименной пьесе Бернарда Шоу. Заканчиваются съемки биографического фильма о жизни Дизраэли, шестидесятилетие со дня смерти которого исполняется в апреле. Роль Дизраэли будет играть известный английский актер Джон Гильгуд, королевы Виктории — Фей Комптон. В фильме участвует и Диана Уинярд.

☆

Вся французская кинопромышленность, сообщает американская «Дейли Уоркер», перешла в подчинение правительству, которое будет контролировать производство, распределение, демонстрацию кинофильмов и личный состав киноработников.

☆

Новый кинофильм Крылатая победа по роману А. Кронина начинает снимать киностудия «Братья Уорнер». В ведущих ролях фильма будут участвовать Барбара О'Нейль, Джемс Стефенсон и Джеральдина Фитжеральд.

☆

Поль Муни и Лэйрд Грегор будут играть канадских французов, охотников за пушным зверем в новом фильме Гудзонов залив, выпускаемом «Твентис Сенчюри-Фокс».

Новые индийские кинофильмы

За последнее время на киноэкранах Индии появился ряд фильмов индийского производства.

Кадр из фильма «Тукарам»

До последних лет индийские кинотеатры показывали преимущественно фильмы, снятые в Англии и Америке. Большей частью это были приключенческие и детективные фильмы или же мелодрамы из «светской» жизни. Фильмы, в какой-либо мере затрагивающие социальные темы, а тем более темы национально-освободительной борьбы, на индийские экраны не попадали. За этим усердно следили и владельцы кинотеатров и цензура; если она была вынуждена время от времени допустить на экраны какой-либо фильм, казавшийся ей «подозрительным», то не разрешала переводить на местные наречия тексты надписей и запрещала выпуск либретто с изложением содержания фильма.

Зато усиленно продвигались на экран антииндийские клеветнические фильмы. Некоторые из них, как например Гунга Дин, вызвали резкие протесты в печати со стороны общественных деятелей Индии.

Первые фильмы индийского производства заимствовали сюжеты преимущественно из индийской мифологии и только в самое последнее время стали появляться фильмы на современные темы. Несмотря на техническое несовершенство этих фильмов, они пользуются у публики большим успехом,

Кадр из фильма «Агитатор»

так как затрагивают наиболее актуальные бытовые и политические проблемы Индии.

Большим успехом пользовался фильм Мать-Земля, сюжетом для которого послужило восстание индийских крестьян.

Интересны фильмы Дочь неприкасаемого о борьбе против кастовой разобщенности; Неожиданное — о положении женщины в Индии. Фильмы эти правдиво изображают местный быт и борьбу молодого поколения против старых традиций и пережитков прошлого.

Фильм Агитатор показывает рост рабочего движения в Индии и борьбу за создание рабочих организаций. Фильм Тукарам посвящен борьбе против религиозного фанатизма и суеверий.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Кацлер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ:
Москва, Кузнецкий мост, 4.
Телефон К-0-51-80

Наркомпищепром СССР Главкондитер

Ленинградская кондитерская фабрика имени Микояна

выпускает:
разнообразный
ассортимент
кондитерских изделий
высшего качества

Шоколадные конфеты
„Пиковая дама"
„Пингвины", „Руслан"
Карамель.
„Раковые шейки"
„Петергоф", „Север"
Ирис: фруктовый,
сливочный, крем-брюле

Ленинград
Кондит. ф-ка им. Микояна

Требуйте во всех магазинах

Шесть рублей

8841 V

ГОСКИНОИЗДАТ

В БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ ВЫПУСКАЕТ КНИГУ

39

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
30 АПР 1941
Всес. Ин. Палата Печати

ОСНОВЫ КИНО РЕЖИССУРЫ

ПРОФ. Л. В. КУЛЕШОВА

«...И, пожалуй, только Л. В. Кулешову удается впервые легко и просто и вместе с тем не вульгаризируя изложить в одной книге тот большой коллективный практический опыт, который собрала наша кинематография за двадцать лет своего славного существования. Следуя по методу изложения и становясь по результатам в один ряд с такими любимцами советского читателя, как «Артиллерия» и «Ваши крылья», книга Кулешова так же просто, ясно, последовательно и занимательно проводит читателя по всем закоулкам сложного процесса производства фильма. Рассчитанная не только на студента или молодого профессионала, но и на всех тех, кто в таком множестве в нашей стране горит интересом к родному киноискусству, книга нигде не уходит в чрезмерное или спорное теоретизирование или в излишнее углубление проблем, но все время стремится разрешить свою главную задачу: быть доступной, популярной, увлекательной и умеющей простейшим путем рассказать о сложнейших сторонах нашего дела.

Это книге вполне удается. И в этом наилучшая для нее похвала. Книга окажет несомненную услугу всей той молодежи, которая стремится отдать свою молодость и энтузиазм родной кинематографии нашей замечательной сталинской эпохи».

Из предисловия к книге **проф. С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА,**
доктора искусствоведческих наук.

В книге 464 страницы большого формата и множество иллюстраций.

ЦЕНА КНИГИ 22 РУБЛЯ.

Тираж ограниченный. Желающим приобрести книгу необходимо заблаговременно прислать свои заказы.

Заказы на книгу принимаются Книга — Почтой Госкиноиздата: Москва 12, Третьяковский пр. 19/1.

Высылка производится наложенным платежом, пересылка за счет заказчика.